

RUDOLF STEINER
MARIE STEINER VON SIVERS

MIDDELÄRS FÖRSTÄLLNING
51
ARTA DRAMATICA



TRIADE

RUDOLF STEINER
MARIE STEINER-VON SIVERS

MODELAREA VORBIRII ȘI ARTA DRAMATICĂ

Un ciclu de conferințe ținute la
Dornach între 5 și 23 septembrie 1924

Un răspuns la întrebări
Dornach, 10 APRILIE 1921

Curs de vorbire pentru participanții
la cursul de artă dramatică,
Dornach, între 2 și 4 septembrie 1924

TRIADĂ

Despre publicațiile din opera sub formă de conferințe a lui Rudolf Steiner

Baza științei spirituale orientată antroposofic este constituită din lucrările scrise de Rudolf Steiner (1861 - 1925). Alături de acestea el a ținut, între anii 1900 și 1924, numeroase conferințe și cursuri, atât publice cât și pentru membrii Societății Teosofice, iar mai târziu, ai Societății Antroposofice. Inițial el voia ca aceste conferințe, ținute totdeauna liber, să nu fie fixate în scris, ele fiind concepute "drept comunicări orale, nedestinate tipăririi". Dar când textele acestor conferințe au început să fie răspândite sub diverse forme și cu greșeli, fiind redactate de unii dintre auditorii săi, el s-a simțit răspunzător de a le ordona. Această sarcină i-a încredințat-o Mariei Steiner von Sivers. Ei îi revenea alegerea stenografilor, administrarea textelor și corectarea lor în vederea editării. Deoarece, din lipsă de timp, Rudolf Steiner nu a putut să corecteze el însuși textele decât într-un număr foarte mic de cazuri, trebuie ținut cont de rezerva sa față de toate scrierile de acest gen: "Totuși, trebuie luat în considerare faptul că în stenogramele nerevizuite de mine există greșeli".

În lucrarea sa autobiografică "Cursul vieții mele" (cap. 35) el se exprimă asupra raportului conferințelor pentru membrii, care la început nu au fost accesibile decât sub formă de manuscris tipărit, față de scrierile sale publice. Pasajul respectiv este redat la sfârșitul acestui volum. Ceea ce este spus acolo este valabil, în același fel, și pentru cursurile referitoare la diverse specialități, cursuri care se adresau unui număr mic de participanți, familiarizați cu bazele științei spirituale.

După moartea Mariei Steiner (1867 - 1948) s-a început, conform liniilor directe date de ea, editarea operelor complete ale lui Rudolf Steiner. Prezentul volum face parte din această ediție. Date mai amănunțite referitoare la text se găsesc, atât cât este necesar, la începutul capitolului "Indicații"

CUPRINS

Cuvânt înainte la ediția în limba română 13

Rudolf Steiner

Considerații aforistice referitoare la arta actorului 17

Răspunsuri la întrebările puse de participanții la cursul de artă dramatică,
Dornach, 10 aprilie 1921

Marie Steiner

Curs de arta vorbirii, pentru participanții la Cursul de Artă Dramatică 32

Dornach, 2-4 Sept. 1924

MODELAREA VORBIRII ȘI ARTA DRAMATICĂ

PARTEA I.

Despre arta propriu-zisă a modelării vorbirii

CONFERINȚA ÎNTÂI, Dornach, 5 septembrie 1924 47

Modelarea vorbirii ca artă.

Stilul în arta modelării vorbirii. Sunetul articulat ca revelare a spiritului.

Genurile liric, epic, dramatic. Vocalizare și consonantizare. Cele cinci
exerciții de gimnastică ale vechilor greci.

CONFERINȚA A DOUA, 6 septembrie 1924 61

Cele șase revelări ale vorbirii.

Introducerea gestului în vorbire, cu scopul de a-i da acesteia calități plas-
tice și calități muzicale. Gestul în raportul său față de cosmos. Mișcările
mimice de pe scenă ca reflexe ale celor cinci exerciții de gimnastică în stil
grecesc. Studiarea modelării cuvântului cu ajutorul gestului. Simțul pentru
dispariția gestului în sunet.

CONFERINȚA A TREIA, Dornach, 7 septembrie 1924 75

Vorbirea ca gest modelat.

Proza actuală - o creație a culturii bazate pe forțele capului. Hexametrul.

Troheul și iambul. Drama stilizată și drama de conversație.

CONFERINȚA A PATRA, Dornach, 8 septembrie 1924 87

Căi ce duc spre stil, în modelarea vorbirii și în modelarea dramatică, avându-și punctul de plecare în organismul vorbirii.

Versul alexandrin: un compromis între proză și modelarea poetică. Căi ce duc în mod firesc de la narațiune la creațiile dramatice: trohei cu tentă dramatică. Dramaturgia spirituală cu tentă epică - formă de trecere spre dramaturgia materială. Scene din fragmentul "Faust" de Lessing.

CONFERINȚA A CINCEA, Dornach, 9 septembrie 1924 100

"Prin urmare, adevăratul mister artistic al maestrului constă în faptul că el distruge materialul prin formă." (Schiller)

Biruirea materialului, sentimentului și senzației prin modelare, prin imagine și ritm. "Iphigenia" lui Goethe. Trecerea de la sentiment la modelare. Forțele modelatoare ale organizării umane. Organismul vorbirii și modelarea organelor.

CONFERINȚA A ȘASEA, Dornach, 10 septembrie 1924 109

Simțul pentru sunet și cuvânt, în opoziție cu simțul pentru sens și idee.

Cuvântul în modelarea sa, mimica, gestul. Înțelegerea în ascultare.

Ascultarea în înțelegere. Vocalism și consonantism. Sunetul vocalic redă o trăire interioară a sufletului, consoana redă încercarea sufletului de a imita în forma sunetului un proces exterior sau un obiect exterior.

CONFERINȚA A ȘAPTEA, Dornach, 11 septembrie 1924 121

Câteva exemple ilustrând felul cum se realizează în mod practic modelarea vorbirii.

Scene din drama "Danton și Robespierre" de Hamerling. Atmosfera e luată din modul de tratare a sunetelor.

PARTEA A II-A
Arta regizorală și scenică.

- CONFERINȚA A OPTA, Dornach, 12 septembrie 1924 139
Adaptarea interioară la vorbirea în imagini și modelată plastic.
Naturalismul nu este adevăr artistic. Stilizarea necesară a unui personaj cum este "Riccaut de la Marlinière" al lui Lessing. În arta scenică trebuie să tindem iarăși spre o modelare a cuvântului însuși, în loc de a lăsa să "transpară" prin el idei. Spre deosebire de valoarea artistică proprie a cuvântului, în arta teatrală interpretarea personajelor trebuie să provină de la mimică, de la gesturi. Instruirea actorului începe cel mai bine prin gimnastica practică în stilul vechilor greci. În învățarea conștientă trebuie să amestecăm un element instinctiv. Să nu dăm indicații, ci impulsuri, sugestii.
- CONFERINȚA A NOUA, Dornach, 13 septembrie 1924 154
Stilul în gest.
Puncte culminante în ceea ce privește modelarea artistică a vorbirii: "Ifigenia" și "Tasso" de Goethe. Încercarea lui Goethe, în piesele "Fiica naturală" și "Pandora", de a trece la imaginea scenică. În teatru, imitarea vieții e dilettantism. Trebuie să reapară simțul pentru stil. O îmbinare conștientă dintre gest și modelarea cuvântului duce la apariția stilului artistic.
- CONFERINȚA A ZECEA, Dornach, 14 septembrie 1924 170
Caracterul misterial al artei dramatice.
Cuvântul modelat artistic ca revelare ființială a întregului om. Artă misterială urmărirea întreaga interpretare până la nivelul acelor impulsuri care pătrund în om din lumea spirituală, dar și impulsurile spirituale până la nivelul detaliilor materiale. Individualizarea formei muzical-plastic-picturale a cuvântului, în corurile grecești, până acolo unde ea putea să însemne întregi ființe divine. Trăirea divinului de către om. Când n-a mai putut percepe contururile zeilor, omul s-a așezat el însuși în locul lor. El s-a așezat însă, mai întâi, ca zeu, ca Dionissos. Și în Evul Mediu arta teatrului se naște din cult. În loc de a se înfățișa pe scenă ființe divine, acum sunt înfățișate probleme sufletești. Trăirea umană cea mai lăuntrică a fost introdusă în modelarea vorbirii, în interpretarea bazată pe gesturi.
- CONFERINȚA A UNSPREZECEA, Dornach, 15 septembrie 1924 180
Gest și mimică izvorâte din modelarea vorbirii.
Tehnica artei actoricești. Mimica și gestică nu trebuie să fie exersate altfel decât însoțite de atmosfera unui sunet, întreaga exersare corporală fizică a mimicii și gesturilor pornind de la vorbirea modelată plastic. Aplicarea

euritmiei. Înțelegerea vorbirii ca fiind ceva religios și a aspectelor de mimică - gestică legate de aceasta. Sentimentul despre locul central al omului în univers.

CONFERINȚA A DOUĂSPREZECEA, Dornach, 16 septembrie 1924 189

Dramaturgie artistică. Dispoziții sufletești stilizate.

Stilul de atmosferă creat de Schiller în "Maria Stuart". Actorul trebuie să-și dezvolte stilul pornind de la stilul creației literare respective. Imaginea scenică trebuie stilizată în mod corespunzător cu dispoziția sufletească.

CONFERINȚA A TREISPREZECEA, Dornach, 17 septembrie 1924 206

Tratarea operei literare ca partitură. Caracteristica și configurația modelării piesei.

O lucrare dramatică scrisă e ca o partitură. La fel ca interpretul muzical, actorul trebuie s-o creeze din nou. Scăla vocalelor dă coloritul afectiv.

Groză, compasiune, admirație - în cazul tragediei; curiozitate, îngrijorare, satisfacție - în cazul comediei.

CONFERINȚA A PAISPREZECEA, Dornach, 18 septembrie 1924 217

Decorul de pe scenă. Stilizarea prin culori și lumini.

Aristotel. În definiția dată de el tragediei, trăiește un reflex a ceea ce a avut loc în misterii pentru însuflețirea oamenilor. Catharsis prin viețuirea sunetelor vorbirii. Teatrul trebuie să redevină o trăire reală a sufletescului uman întrupat în vorbire și în gest. Aspectul scenei trebuie să fie în concordanță cu aceasta. Stilizarea decorului. Decorul scenic e gata de-abia când e străbătut de luminile scenei și când îl privim împreună cu ceea ce se petrece pe scenă. El nu cere o stilizare a formelor și liniilor, ci o stilizare a culorilor și luminilor. În culoare trăiește ceva sufletesc. Personajele trebuie să-și comunice culorile și sunetele prin costumație; luminile trebuie aranjate conform cu dispozițiile personajelor, iar decorurile conform cu cerințele situației generale.

PARTEA A TREIA

Arta actorului și restul omenirii

CONFERINȚA A CINCISPREZECEA, Dornach, 19 septembrie 1924 229

Esoterismul interpretului scenic.

El e baza elaborării artisticului, care trebuie luat din lumea spirituală. Fără esoterism apare rutina, manierismul sau un naturalism neartistic. Actorul trebuie să fie un instrument și să poată cânta pe organizarea propriului său trup, dar și om care simte și nutrește interes față de tot ce există. El trebuie să poată lua parte cu toată forța la ceea ce a devenit obiectiv de-abia prin modelare. Prin interiorizare își va cuceri mobilitatea artistică. Un mijloc de atingere a acestui scop este acela de a-și aminti plăsmuirile viselor, de a așeza mereu, în mod conștient, în fața sufletului, trăirile lui vii. Gestul scenic trebuie luat din trăirea sufletească, din viețuirea bazată pe sentiment a dramei ca întreg, din contemplarea ca de vis a panoramei de ansamblu. Imaginațiile, imaginile și fanteziile țin de esența artei actoricești.

CONFERINȚA A ȘAISPREZECEA, Dornach, 20 septembrie 1924 239

Mănuirea lăuntrică a operei dramatice și a elementelor ce țin de interpretarea scenică. Destin, caracter și acțiune.

Dezvoltarea istorică a artei dramatice. Vechea dramă a adus pe scenă acțiunea coplesitoare a destinului. Destinului i se alătură cel de al doilea element, caracterul. În locul vechilor măști iau naștere măștile caracterelor. Treptat, din ceea ce e tipic se dezvoltă elementul purtător al caracterului individual. Dispare acțiunea suverană a destinului și pe scenă e înfățișată acțiunea determinată de caracter. Din destin și caracter, luate împreună, ia naștere acțiunea. În școala de actorie ar trebui să existe un fel de instruire a studenților în domeniul istoriei, care să atragă atenția și asupra acelor vremuri în care, la începutul erei conștienței, din drama destinului se dezvoltă drama de caracter, în multe cazuri cu un umor elementar, popular. Comedia propriu-zisă a putut să ia naștere de-abia din sfera caracterologică; aceasta se pregătește în sânul civilizației romane. Grecii aveau piesa satirică, dar nu umorul cel ce eliberează viața. Dacă un asemenea studiu e asimilat sufletește, se dezvoltă dispoziția interioară și sentimentul de care avem nevoie spre a proceda în mod just în ceea ce privește opera tragică, maiestooasă, pe de o parte, și opera comică, pe de cealaltă parte. Sprijin meditativ prin două exerciții.

CONFERINȚA A ȘAPTESPREZECEA, Dornach, 21 septembrie 1924 251

A simți materialul sunetelor articulate al vorbirii.

În timpul pregătirii sale profesionale, actorul ar trebui să simtă, în modelarea vorbirii, procesul interior real: felul cum corpul astral al omului îl ia în

stăpânire pe cel eteric și cum în întregul corp al vorbirii se eliberează parcă un al doilea om, care se ridică deasupra trupului și trăiește în vorbire. Exercițiile pentru dezvoltarea facultății de a simți sunetele vorbirii ne pot ajuta să pătrundem în misterul cuvântului. În aceasta constă un esoterism special al modelării vorbirii. Trebuie să dezvoltăm în noi un mod de a privi și simți spiritual, pentru ca arta să se poată cufunda în elementul ei propriu-zis.

CONFERINȚA A OPTUSPREZECEA, Dornach, 22 septembrie 1924 261

Modelarea sunetelor ca revelare a formei umane. Cum tratăm respirația. Sunt necesare două lucruri: voința de a ne adânci în primele elemente reale, bazate pe viața spirituală, ale modelării vorbirii și ale modelării gesturilor și voința de a sădi în inimile noastre, prin situarea teatrului pe rolul vieții umane întregi, un mod de a gândi și simți impregnat de spiritualitate. În forma umană lumea se revelează în modul cel mai important, cel mai puternic. Omul se revelează însă în modelarea cuvintelor și a sunetelor. Sunetele sunt zeii care ne dau învățătură în legătură cu modelarea vorbirii. Dar modelarea vorbirii se bazează pe consumarea aerului existent în plămâni. În timp ce recităm sau declamăm, nu avem voie să inspirăm, înainte să se fi consumat aerul din plămâni. Metodă de vindecare pentru bâlbâiți. Dar noi trebuie să fim în stare să aducem o venerație religioasă în întâmpinarea acestor ființe divine care sunt învățătorii noștri, sunetele vorbirii, fiindcă în ele zace, la origini, o întreagă lume. Dacă introducem religiozitate în arta actorului, vom fi în măsură să trecem peste pericolele ce zac în activitatea artistică, ba chiar peste elementul de corupere a moralei, care poate să însoțească o asemenea activitate.

CONFERINȚA A NOUĂSPREZECEA, Dornach, 23 septembrie 1924 270

Cuvântul ca modelator plastic.

Sistemul sunetelor vorbirii, în ansamblu, constituie tot ceea ce, pornind din organele vorbirii, se află în legătură cu întreaga organizare umană. Ca organism luat în ansamblu, vorbirea este un om care simte plenar. Vorbirea devine pentru noi din ce în ce mai obiectivă, mai concretă. Dacă actorul se transpune cu totul în simțirea sunetelor, îl va despărți un abis de spectatorul care cunoaște doar semnificația sensului, dar nu și semnificația sunetelor. Și atunci arta lui devine într-adevăr un fel de oficiere a unei jertfe, prin care spiritualul e introdus în lumea fizică.

Cuvânt înainte de Marie Steiner la ediția I-a (1926)	282
Cuvânt înainte de Marie Steiner la ediția a II-a (1941)	287
Anunțarea cursului, scrisă de Rudolf Steiner (facsimil)	289
Indicații	291
Registrul exercițiilor și al exemplelor	298
Rudolf Steiner despre opera sub formă de conferințe	299
Sinopsis al Ediției Complete Rudolf Steiner	301

CUVÂNT ÎNAINTE

LA EDIȚIA ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Cu greu am putut renunța la o prezentare mult mai amplă a acestei cărți și a motivațiilor mele pentru editarea acestui ciclu de conferințe în limba română, dat fiind impactul la nivel de revelație pe care a avut-o, asupra vieții mele profesionale, această carte, împreună cu alte două volume care sper că vor putea urma, și, sigur, corelate cu întregul sistem de gândire promovat și elaborat de autor, pe care, în continuare îl consider, din câte cunosc de referitoare la încercarea omenirii de a defini rolul artei și al artistului în viitor, ca având viziunea cea mai profundă și modernă. Acest sistem atribuie, în concret, artistului dramatic, cea mai înaltă și onorantă misiune, și anume aceea de a reda omului clarvederea pierdută, de a ridica spectatorul la poziția de inițiat care, cu ochiul percepției lumilor suprasensibile, contemplă aceste lumi însuflețite în interacțiunea lor vie cu lumea terestră și cu omul aflat în desfășurarea destinului său, misiune pe care, de altfel, la origine, arta teatrală a exercitat-o din plin, dar pe care, pe drumul parcurs din vremurile de profundă spiritualitate până la percepția pe deplin materialistă a lumii, arta noastră a înstrăinat-o complet și, odată ajunsă la pura copiere naturalistă a vieții, este pe cale de a-și pierde orice justificare și să devină, cu o viteză uluitoare și cu o isterică vigoare, malefică.

Am încrederea deplină că toți cei care năzuiesc cu sete disperată de a găsi o potecă pentru a ieși din această degradare dureroasă, cei care caută o îmbogățire profundă a artei dramatice și o reorientare de esență în atitudinea noastră față de vorbire și cuvânt, cei care vor să cunoască necesitățile obiective care au condus arta dramatică, arta recitării și arta declamării, de la originea lor sacrală la trivialitatea cu care deja ne-am obișnuit, cu care ne întâlnim chiar și în evenimentele cele mai emancipate ale teatrului mondial actual, trivialitate care tinde să devină măsură, criteriu, obligativitate insuportabilă, critică vândută, sau confuză, comisie incompetentă și premiu inacceptabil, cei care se vor apropia cu astfel de frământări de această carte, vor ști să aprecieze și să aplice în arta lor, în mod adecvat, impulsurile date de autorul acestor conferințe, acest Aristotel evoluat al timpurilor noastre. Aceste impulsuri slujesc unui spirit nou și se pregătesc să pretindă de la omul modern, din ce în ce mai drastic, decizia lui individuală și autonomă spre fapta spirituală conștientă și liberă, spre gestul obiectiv și benefic în toate domeniile, spre o atitudine sacră în actul artistic, spre drumul cunoașterii nemijlocite a cosmosului spiritual, prin intermediul Logosului.

În acest sens înțeleg contribuția mea modestă de a fi inițiat și sprijinit editarea acestei cărți, categoric cu gândul, în primul rând, la colegii mei actori, dar, desigur, la toți artiștii dramatici, la cei care iubesc arta scenică, dar le și pasă de soarta ei, mai exact acei care, în arta lor, sunt disperat nemulțumiți de sine însuși, chiar dacă mulți îi venerază ca pe zei care rup toate punțile, pornesc sihaștri și preferă mereu sin-

gurătatea unui nou început în ciuda faptului că toți îi deplâng ca pe morți. Aceștia vor ști să înfrângă demonul venerării de sine care tâlhărește talentul și corupe vocația, aceștia vor putea deveni preoți ai artei, inițiați și mesageri ai spiritului viu, făcându-l pe acesta perceptibil în mod nemijlocit, și din arta lor va străluci venerația față de misterul învierii. Pentru acești artiști autorul acestei cărți poate fi călăuza în deșert. Tot astfel n-il prezintă Mircea Eliade: "...Trebuie să așteptăm cărțile d-rului Steiner, ca să căpătăm o disciplină și o călăuză în cunoașterea ocultă a lumii."* , sau "...Pentru o conștiință tânără contemporană e preferabil să accepte sinteza antropozofică - decât incoerentele teozofisme....".**

Acum ar mai fi, cred, de evitat câteva neînțelegeri majore care se pot ivi la un prim contact cu această carte și cu acest autor.

În primul rând trebuie spus că pentru cei care vor să înțeleagă la dimensiunea deplină lucrurile care sunt prezentate aici, se recomandă studierea în prealabil a unor scrieri fundamentale ale autorului, în care se precizează noțiunile cu care se lucrează. Cel puțin "Filozofia Libertății" "Știința Spirituală" și "Teozofie" trebuiesc, probabil, parcurse. Fără a face contact cu vocabularul folosit de autor și cu sistemul de gândire sau cercetare spirituală, cu care lucrează, multe din problemele tratate rămân parțial sau complet nepătrunse, unele noțiuni vor apare dogmatice iar altele formulări poate chiar aberante.

Apoi se va observa că tocmai exercițiile nu sunt transpuse în limba română. Aceste exerciții sunt create de autor, în mod sublim, după considerente ample și complexe, cu efecte profunde și subtile asupra organismului vorbirii și necesită o transpunere extrem de prudentă în limba în care urmează să fie aplicate, cu perioade lungi de verificare în exersarea concretă. O formă finală satisfăcătoare și responsabilă, care ar putea fi tipărită, vom putea avea abia peste aproximativ șapte ani, or atâta nu aveam dreptul să mai așteptăm cu tipărirea acestor conferințe. Mai mult de atât. Chiar peste șapte ani, nu ne vom grăbi neapărat să tipărim exercițiile, transpuse cât de bine, pentru că odată apărute sub formă de tipar, ele capătă autoritatea unei finalități absolute, pe care, de fapt, nu ne vom fi câștigat încă mult mai multă vreme dreptul de a o pretinde.

Acestea toate însă nu înseamnă să ne mulțumim doar cu partea teoretică, analitică a acestor conferințe; din potrivă: atât transpunerea și verificarea cât și exersarea propriu zisă a exercițiilor și aplicarea lor artistică și terapeutică se află, datorită unui grup de artiști entuziaști, în cadrul Teatrului Logos, de un an de zile, în deplină desfășurare.

Legat de aceste exerciții și de rostul lor suprem și anume spiritualizarea vorbirii, apare și un alt aspect important, care necesită, poate, o scurtă precizare. Vom găsi în repetate rânduri, când se vorbește de sunetele articulate, expresia "...dispoziția sunetului..." pe care am preferat-o altor posibile traduceri a expresiei din original, -"Lautstimmung"-, care a fost creată special pentru a desemna faptul că fiecare sunet poartă în el o încărcătură spirituală, o esență etică, o ființă atmosferică, emoțională, o posi-

* "Teozofie?" - Cuvântul, anul III, nr. 903, sâmbătă, 22 octombrie 1927.

** "Între Luther și Ignatiu de Loyola", - Cuvântul, anul III, Nr. 915, joi, 3 noiembrie 1927.

bilitate de a transporta o stare, de a mijloci o dispoziție. Aceste aspecte sunt pe larg tratate în carte, așa că am ales o traducere care redă cât mai simplu și exact expresia originală, considerând că nu este posibil, într-o singură construcție, de cuvânt să cuprindem toată amploarea acestui fenomen, și că el trebuie înțeles, oricum, din expunerile date în această direcție.

Un alt aspect ar fi fragmentele de texte literare citate, date drept exemple în formă lor originală, (germană, franceză, latină, gotică, dialect elvețian și austriac;) pentru faptul că numai așa sunt valabile ca modele de demonstrare pentru nuanțele, care țin de vorbire și stil, luate în analiză. Sigur că nu va putea urmări aceste demonstrații cel care nu cunoaște limba respectivă suficient de bine. O dificultate într-adevăr foarte stânjenitoare care, însă, poate fi ameliorată printr-o sfătuire temeinică cu cineva de specialitate, sau prin participarea la cursurile de introducere și orientare în acest domeniu și acest stil, organizate de Teatrul Logos.

Caracterul științific pe care îl poartă lucrarea de față și insistența cu care ne îndeamnă autorul la analiză, la conștientizare, la reflectare asupra multor amănunte, aparent de ordin mai de grabă filozofic, poate trezi antipatie în temperamentul furtunos și irascibil al câte unui artist dramatic, și poate bloca sau descuraja disponibilitatea răbdătoare a cititorului, de a intra într-un dialog mai special cu propria conștiință estetică, având impregnat poate, prea adânc, în reflexele atitudinii sale față de arta noastră, preconcepția: "Teatru înseamnă talent și cam atât!", fără să chibzuiască suficient asupra faptului, cât de elementar dependent este talentul cel mai năstrușnic de revelarea lui prin mijloacele de expresie ale actorului: vorbirea, mimica, gestul, mijloace pe care nu le mai cultivăm de mult, ba chiar ne cam stânjenesc și de aceea mai avem puțin și le vom disprețui, și în disprețul nostru față de mijloacele noastre de expresie, care sunt, totodată, și elementele componente genetice ale identității artei noastre, ne pierdem și talentul și stilul și arta. În încercarea de a preveni aceste tendințe, autorul adoptă uneori metoda analizei și face apel la înțelegerea rațională a fenomenelor, pentru ca din conștiință să se nască o nouă încercare de a curma declinul total.

Nu numai că nu are voie să lipsească talentul, inspirația, adevărul, firescul, umorul, temperamentul, căldura, simțirea în toată amploarea și nuanțarea ei infinită, și nu trebuie să dispară vreodată râsul și plânsul, subtilitatea, extazul și transfigurarea, harul de la Dumnezeu - noțiuni iubite de care ne-am legat toate speranțele estetice dar și toate clișeele, manierismele și comoditățile artistice, dar dimpotrivă, este chemarea geniului timpului faptul că ele toate trebuiesc obligatoriu potențate, înobilate și mântuite pentru o artă dramatică a viitorului prin reflectarea asupra impulsurilor oferite de știința spirituală modernă în general, și pentru arta actorului în special, prin reflectarea și viețuirea intimă a Logosului înviat, spre a putea face perceptibilă manifestarea acestuia în lume.

Prin editarea acestei cărți îmi exprim totodată și convingerea că arta dramatică va trebui și va putea să preia o responsabilitate mult mai amplă și mai profundă în aceste timpuri de răscruce, în care va trebui să ne reușească sinteza armonizatoare și revelatoare de adevăr integral, dintre toate conceptele despre divin și terestru, spre o

atitudine integrală față de lume, în care polaritatea dintre materie și spirit va fi găsit prin forța conștiinței integral însuflețite, o majoră, suverană și definitivă împăcare în toată gândirea, simțirea și în toată înfăptuirea omului liber, integrat autonom într-o omenire trezită spre venerarea binelui, adevărului și frumosului, deci al gestului sacral-artistic în toate domeniile de străduință umană. În caz contrar, mă tem că noi, curând, nu vom mai avea nici un motiv să credem că ne va ocolii, la începutul mileniului al treilea după Christos, confruntarea finală, care ar descinde omenirea în două regnuri diametral opuse în atitudinea lor față de lume și o va plasa pe două poziții evolutive total distincte și izolate, pentru timpuri infinite, și nu vom mai avea nici un spor să mai sperăm, naivi, că dragonul negației, al încremenirii și al minciunii, pe care cu toții, ca nicicând, îl bănuim, nu va lansa, respirând sulful întunecării spirituale ca niciodată, atacul final, disperat, ba chiar apocaliptic dacă ar fi, nu l-ar deranja, asupra credinței și cunoașterii spirituale, asupra iubirii și conștiinței, asupra a tot ce este frumos și adevărat pe scena lumii și sfânt în lumea scenei.

Ne vom opune prin Cuvânt!

București, 25.04.1999

Oswald Gayer

RUDOLF STEINER

CONSIDERAȚII AFORISTICE REFERITORARE LA ARTA ACTORULUI

Răspuns la întrebări

Dornach, 10 aprilie 1921

Această seară va fi dedicată discutării unor întrebări care mi-au fost puse de un cerc de artiști, de actori, și la care voi da răspuns în această seară, din cauză că, în cadrul cursului nostru, nu s-a găsit altă parte din zi disponibilă; tot timpul fusese deja programat. Acesta e unul din motive. Celălalt constă din faptul că, după câte îmi e îngăduit să cred, măcar o parte din cele ce voi avea de spus în legătură cu aceste întrebări, ar putea să prezinte interes pentru toți participanții.

Prima întrebare care a fost pusă sună în felul următor:

Cum i se prezintă cercetătorului spiritual dezvoltarea conștiinței pe tărâmul artei teatrale și ce sarcini rezultă de aici, în sensul necesităților de dezvoltare viitoare, pentru arta actorului și pentru cei ce activează în cadrul ei?

Unele dintre lucrurile la care v-ați putea aștepta deja acum, când răspund la această întrebare, se vor contura mai bine în contextul altor întrebări, puse mai târziu. V-aș ruga, de aceea, să luați mai mult ca pe un întreg tot ceea ce voi avea de spus dincolo de răspunsul la această întrebare. Aici aș dori să spun, pentru început, că, în primul rând, arta actorului va trebui să contribuie în mod cu totul deosebit la acea evoluție înspre o conștiință mai puternică și mai trează, spre care noi, cei din epoca actuală, trebuie să ne îndreptăm. Nu-i așa, din cele mai diferite direcții se subliniază mereu că prin această dezvoltare a conștiinței vrem să-i răpim omului ce desfășoară o activitate artistică ceva din naivitatea sa, din ceea ce el posedă ca instinct, că îl vom face nesigur și altele asemenea. Dar, dacă ne apropiem ceva mai mult de aceste lucruri, tocmai de pe poziția pe care o reprezentăm noi aici pe tărâmul științei spirituale, ne vom da seama că aceste temeri sunt cu totul neîndreptățite.

Este adevărat că prin ceea ce numim azi viață conștientă, lucidă și prin tot ceea ce se desfășoară în cadrul simplei activități intelectuale, se pierde mult din facultatea percepției intuitive, precum și din acea facultate intuitivă care se referă la ceea ce facem noi înșine, prin care, deci, ne percepem pe noi înșine; prin activitatea intelectuală se pierde, pur și simplu, și ceea ce putem numi, în general, artă. Căci arta nu poate fi reglementată, într-un fel sau altul, cu ajutorul intelectului.

Dar, pe cât de adevărată este această afirmație, tot pe atât de adevărat este, pe de altă parte, că printr-o cunoaștere ca aceea spre care năzuim noi aici - dacă această cunoaștere devine apoi o forță a conștiinței - facultatea de percepție intuitivă, situarea plenară în sânul realității, nu se pierde nicidecum. Nu trebuie, deci, să ne temem că am pierde harul artistic, că am deveni neinspirati, netaentați din cauza a ceea ce

ne putem însuși drept conștiință trează, drept stăpânire conștientă a mijloacelor de expresie artistică, etc. Prin faptul că știința spirituală antroposofică țintește întotdeauna spre cunoașterea omului, se extinde și ceea ce, de obicei, e cuprins doar sub formă de legi, de forme abstracte, devenind contemplare vie. Până la urmă ajungem la o contemplare reală a ființei trupești, sufletești și spirituale a omului. Și, pe cât de puțin un om poate fi împiedicat să realizeze o lucrare de artă pe baza unei contemplări naive, tot pe atât de puțin poate fi împiedicat un altul să creeze ceva în domeniul artei pornind de la contemplarea la care mă refer aici. Eroarea care se manifestă în această privință are la bază, de fapt, următorul lucru.

Pe solul Societății Antroposofice, care, din motivele pe care le găsiți expuse, de exemplu, în mica scriere: "Prigonirea Goetheanum-ului", s-a dezvoltat din rândurile unor membrii care, în multe cazuri, au făcut parte mai întâi din Societatea Teosofică - pe solul acestei societăți s-au făcut tot felul de lucruri. Și anume, în sufletele celor care veniseră din sânul vechii teosofii, era înrădăcinată o tendință pe care aș numi-o "simbolism desfrânat și deșert", o interpretare deșertă bazată pe simboluri. Îmi mai aduc aminte și acum cu groază de anul 1909, în care am pus în scenă drama lui *Schuré* "Copiii lui Lucifer" - în numărul următor al revistei "Die Drei" va fi retipărită conferința pe care am ținut-o după această reprezentație -, când un membru al Societății Teosofice - care a și rămas pe urmă în sânul ei - a întrebat: Da, Kleonis reprezintă, după câte cred, sufletul senzației? - Alte personaje erau sufletul conștiinței, Manas ș.a.m.d. Așa clasifica el totul, în modul cel mai drăguț. Diferitele denumiri folosite în teosofie erau repartizate diferitelor personaje. Am citit apoi o interpretare a lui "Hamlet", în care personajele din "Hamlet" erau etichetate, la rândul lor, cu acei termeni care desemnează diferitele părți componente ale naturii umane. Ei bine, în legătură cu propriile mele drame-misterii am făcut eu însumi, cu adevărat, foarte multe experiențe - am amintit-o deja -, în ceea ce privește acest mod de interpretare simbolic și nu pot spune ce bucuros am fost când prietenul nostru, domnul *Uehli*, a oferit ieri aici o prezentare cu adevărat artistică a primei drame, poate prea măgulitoare, dacă luăm lucrurile în sens personal, dar o prezentare cu adevărat artistică, adică a spus ceea ce trebuie spus atunci când vrei să vorbești despre o creație care se vrea artistică. Aici nu e voie să simbolizăm, aici trebuie să pornim de la ceea ce este impresie nemijlocită. Acesta este esențialul. Iar acest joc deșert de-a simbolismele este, firește, ceva care ar trebui să ne repugne foarte tare, dacă vorbim de conștientizare. Fiindcă o asemenea căutare de simboluri nu înseamnă, cum s-ar putea crede, o conștientizare, ci o flecăreală absolut inconștientă în problema respectivă. Ea reprezintă o îndepărtare de conținut și lipirea unor etichete exterioare pe conținut. Așadar, trebuie să ne cufundăm în ceea ce, din punct de vedere spiritual-științific, poate fi cu adevărat plin de viață, și atunci vom constata că această conștientizare e absolut necesară pentru fiecare dintre arte, dacă aceasta vrea să meargă în pas cu evoluția. Ar rămâne, pur și simplu, în urma evoluției omenirii, dacă n-ar vrea să se încadreze și ea în procesul de conștientizare. Aceasta este o necesitate.

Pe de altă parte, nu trebuie să ne ferim deloc de conștientizare, așa cum o înțelegem noi aici, ca de rugina de plante, suntem însă îndreptățiți s-o facem în orice

caz, atunci când e vorba de tendințele estetizante și simbolizante, intelectualiste obișnuite. Putem observa însă că arta actorului a jucat, ea însăși, de fapt, un rol în ceea ce privește o anumită conștientizare. Poate că-mi permiteți s-o iau acum ceva mai pe departe. Interpreții și bioagrafii lui Goethe au făcut extraordinar de multe prostii cu privire la ceea ce s-a spus despre natura artistică a lui Goethe. Natura artistică a lui *Goethe* este ceva care, aș zice, anticipa lucruri care aveau să vină de-abia mai târziu. Și, de fapt, putem spune întotdeauna doar atât: Acei oameni, istorici ai artei, esteticieni ș.a.m.d. care vorbesc mereu de naivitatea, de inconștiența lui Goethe, dovedesc, în fond, doar că ei înșiși sunt cum nu se poate mai inconștienți cu privire la ceea ce se petrecea în sufletul lui Goethe. Ei îi atribuie lui Goethe propria lor inconștiență.

În ce fel au luat naștere, de fapt, minunatele creații lirice ale lui Goethe? Ele au luat naștere direct din sânul vieții. E ceva primejdios în încercarea de a vorbi despre iubirile lui Goethe, fiindcă ușor poți fi răstălmăcit, numai că psihologul nu are voie să se dea înapoi speriat din fața unor asemenea răstălmăciri. Legătura lui Goethe cu acele figuri feminine pe care le-a iubit în tinerețe, dar și la vârste mai înaintate, a fost de așa natură încât din ele au rezultat, de fapt, cele mai frumoase creații lirice. Cum a fost posibil așa ceva? Așa ceva a fost posibil datorită faptului că Goethe a trăit mereu într-un fel de scindare a propriei sale ființe. Când trăia în planul exterior, chiar când avea trăirile cele mai intime, care-l atingeau în străfundul inimii, Goethe s-a aflat întotdeauna în cadrul unei asemenea scindări a personalității. El era acel Goethe, care cu adevărat că nu iubea mai puțin intens decât oricare altul, dar era, totodată, acel Goethe care, în acele momente, se putea situa deasupra propriei sale trăiri, care privea ca un al treilea, felul cum acel Goethe care se obiectiva lângă el dezvoltă legătura de iubire față de o figură feminină sau alta. Într-un anumit sens, Goethe putea să se retragă mereu din sine însuși - acest lucru are întru totul o acoperire psihologică reală, putea să se raporteze oarecum într-un mod contemplativ la propria sa trăire. Aceasta făcea ca în sufletul lui Goethe să se dezvolte un lucru absolut anume. Trebuie să poți privi în mod intim în adâncul sufletului său, dacă vrei să dobândești o perspectivă de ansamblu asupra acestui lucru. În sufletul său s-a dezvoltat, în primul rând, calitatea de a nu fi atât de mult la discreția realității, cum sunt oamenii care trăiesc în pornirile și instinctele lor în mod pur instinctiv și care, de fapt, nu se pot retrage din acestea cu sufletul lor, ci trăiesc orbește, lăsându-se acaparați de ele. În viața exterioară s-a întâmplat adeseori, firește, că n-a fost nevoie ca legătura de iubire să ducă la încheierile obișnuite, așa cum se întâmplă în general în dragoste. După modul în care se pune aici problema - nu vreau să fac nici o afirmație răutăcioasă, dar printre multe întrebări care se pun pe această temă, întâlnim uneori: "Borowsky, Heck!" Prin aceasta nu vreau să spun deloc ceva care să fie expus răstălmăcirilor; ceea ce spun este, în intenția mea, doar o interpretare a naturii lui Goethe. Pe de altă parte, acest lucru a făcut ca ceea ce rămânea astfel în sufletul lui Goethe - și care, uneori, putea să apară în același timp cu povestea de dragoste din planul exterior -, să nu fie o simplă amintire, ci o imagine, o imagine reală, o imagine care avea o formă artistică. Și așa s-au născut în sufletul lui Goethe minunatele imagini ale lui Gretchen de la Frank-

furt, ale Friederikei de la Sesenheim, pornind de la care, *Froitzheim* a scris lucrarea sa despre Friederike, acceptată, din păcate, de istoria literaturii germane. A luat naștere apoi acea încântătoare imagine a lui Lili de la Frankfurt, minunata figură feminină pe care o întâlnim în "Werther". Printre aceste figuri se numără și Kätchen din Leipzig, și, chiar, la o vârstă foarte înaintată a lui Goethe, niște figuri feminine cum sunt Marianne Willemer, și chiar Ulrike Levetzow ș.a.m.d. Putem spune că singura care nu apare în acest fel, ca imagine încheiată, este figura doamnei von Stein. Cauza se află în întreaga complexitate a acestei relații de viață. Dar tocmai faptul că aceste legături de dragoste au dus la apariția unor asemenea personaje, faptul că în sufletul lui Goethe a rămas mai mult decât o amintire, că a existat un plus în raport cu simpla amintire, tocmai acest lucru a dus apoi la minunata plăsmuire lirică a imaginilor ce trăiau astfel în lăuntrul lui Goethe. Și de aceea se poate chiar întâmpla, ca urmare, ca o asemenea poezie lirică să ia apoi un caracter dramatic. Și, într-adevăr, într-un caz cu totul deosebit, această plăsmuire lirică a imaginii a luat un caracter dramatic, de o factură absolut extraordinară:

Vreau să atrag atenția asupra primei părți din drama "Faust". Veți găsi că în prima parte a lui "Faust" sunt folosite alternativ numele Gretchen și Margarete. Această constatare ne poate duce pe urmele unui lucru care are o adâncă legătură cu întreaga geneză sufletească a dramei "Faust". Veți găsi numele "Gretchen" pretutindeni acolo unde este desemnată acea figură feminină care, în drama "Faust", a fost inspirată de Gretchen de la Frankfurt. Veți găsi peste tot numele de Gretchen acolo unde întâlniți o imagine rotunjită: Gretchen la fântână; Gretchen la roata de tors ș.a.m.d. - acolo unde elementul liric a luat treptat o formă dramatică. Veți întâlni însă numele de "Margarete" pretutindeni acolo unde personajul s-a conturat, pur și simplu, prin derularea obișnuită a dramei, din sânul acțiunii dramatice. Tot ceea ce poartă numele de Gretchen este o imagine încheiată, rotunjită în sine, care, la nașterea ei, era lirică și care, pe urmă, a luat o formă dramatică. Acest lucru arată că, chiar și în mod intim, elementul liric se poate obiectiva cu totul, astfel încât să poată fi folosit în combinație cu opera dramatică. Ei bine, în acest mod ia naștere, în general, o lucrare dramatică: autorul dramatic are întotdeauna posibilitatea de a sta deasupra personajelor sale. De îndată ce începem să ne angajăm în mod personal pentru un anumit personaj, nu-i vom mai putea da o formă dramatică. Atunci când a creat prima parte a dramei sale "Faust", Goethe s-a angajat total pentru personalitatea lui Faust. Din această cauză, personalitatea lui Faust este confuză, neîncheiată, nerotunjită. Ea nu a devenit în lăuntrul lui Goethe o realitate absolut separată, obiectivă. Celelalte personaje au o asemenea realitate obiectivă.

Această obiectivare are însă consecința că, pe urmă, noi ne putem transpune cu totul în personajele respective, că le putem vedea în mod real, că, într-un anumit mod, ne putem identifica cu ele. Un asemenea dar a avut, fără îndoială, acela care a creat dramele lui *Shakespeare*; darul de a prezenta un personaj ca pe ceva viețuit în mod obiectiv, sub formă de imagine, spre a putea intra apoi, tocmai datorită acestui lucru, în pielea personajului. Această artă, această capacitate a autorului dramatic, de a se ridica deasupra situației în care se află personajul, spre a-l crea apoi, tocmai prin asta,

în așa fel încât să poată intra tocmai de aceea în pielea lui, această artă trebuie, într-un anumit fel, să devină un bun al actorului, iar în formele ei mai evolute ea va constitui esența jocului actoricesc conștient. Forma deosebită pe care a avut-o conștiința lui Goethe a făcut ca el să poată face un asemenea lucru: să dea personajelor transformate în imagini o întruchipare lirică și dramatică, lucru care i-a reușit cel mai frumos tocmai cu Gretchen de la Frankfurt.

Actorul trebuie să dezvolte ceva similar, și există exemple și în acest sens. Voi da un asemenea exemplu. Nu știu câți dintre dvs. au mai avut ocazia să-l cunoască pe actorul Lewinski de la Burgtheater din Viena. De fapt, în ceea ce privește înfățișarea exterioară și glasul său, actorul Lewinski era cât se poate de puțin înzestrat pentru a fi actor, iar când își descria el însuși raportul față de propria sa artă actoricească, el o făcea cam în felul următor. Spunea: Ei bine, eu n-aș fi în stare, firește, de nici o creație actoricească - și el a fost, mulți ani de zile, unul dintre actorii de frunte de la Burgtheater, poate unul dintre cei mai importanți așa-numiți "actori de compoziție" - eu n-aș fi în stare de absolut nimic în acest domeniu, spunea el, dacă m-aș bizui pe ceea ce aduc cu mine pe scenă: un cocoșat mic de statură, cu glasul zgâriat, cu un chip de o urâtenie neînchipuită. Acela, firește, n-ar putea reprezenta absolut nimic. Dar - spunea el - m-am ajutat singur. Pe scenă eu sunt întotdeauna, de fapt, trei oameni: unul e omul mic și cocoșat, cu glas croncănit și nemaipomenit de urât; al doilea este cel care a ieșit cu totul din pielea omului cocoșat și cu glas croncănit, este un om pur ideal, o entitate pur spirituală, și pe acesta trebuie să-l am întotdeauna în fața mea; și pe urmă, ei bine pe urmă abia, mai sunt eu, un al treilea: ies din amândoi și sunt al treilea, și cu cel de-al doilea joc pe instrumentul oferit de primul, pe cocoșatul cu glas croncănit.

Așa ceva trebuie, firește, să fie făcut în mod conștient, trebuie să fie ceva, care, așa zice, a devenit pentru actorul respectiv o mânuire conștientă a artei sale! Această scindare în trei oameni este, propriu-zis, ceva extraordinar de important pentru mânuirea artei actoricești. E necesar - putem spune și altfel - ca actorul să-și cunoască bine propriul corp, fiindcă această corporalitate proprie este, de fapt, pentru omul real care trebuie să joace, instrumentul pe care el cântă. El trebuie să-și cunoască trupul la fel de bine cum violonistul își cunoaște vioara; această vioară el trebuie s-o cunoască. Trebuie să fie în stare, așa zice, să-și asculte propriul glas, ca și cum l-ar învălui cu valurile lui. Dar acest lucru trebuie exersat, prin faptul că încearcă să rostească versuri de factură dramatică - pot fi și versuri lirice, dar trebuie să fie niște versuri ce trăiesc puternic în formă, în ritm și tact -, și căutând să se adapteze cât mai mult posibil formei versurilor. Și atunci el va avea sentimentul că ceea ce rostește se desprinde cu totul de laringe, că e ca și cum ar zbura înapoi și încolo, zbârnâind, prin aer, și va ajunge astfel la o contemplare sensibil-suprasensibilă a propriei sale vorbiri.

Într-un mod asemănător se poate ajunge apoi la o contemplare sensibil-suprasensibilă a propriei personalități. Doar că cel care exersează nu trebuie să se înfrumusețeze în proprii săi ochi. Vedeți, Lewinski nu s-a înfrumusețat absolut deloc. Ci a spus că e un om mic, cocoșat, nemaipomenit de urât. Așadar, nu e voie ca omul să se

lase pradă iluziilor. Cel care vrea mereu să fie frumos - vor fi existând și dintre aceștia, care atunci chiar sunt frumoși -, dar cel care vrea mereu doar să fie frumos, care nu vrea să-și mărturisească sicși absolut nimic în legătură cu această corporalitate a sa -, acela nu va ajunge prea ușor la autocunoașterea corporală. Dar pentru actor această autocunoaștere e ceva absolut necesar. Actorul trebuie să știe cum pășește cu talpa, cu picioarele, cu călcâiele și altele de acest fel. Actorul trebuie să știe dacă, în viața obișnuită, pășește blând sau aspru, actorul trebuie să știe cum își îndoie genunchii, cum își mișcă mâinile ș.a.m.d. El trebuie să facă, într-adevăr, încercarea - în timp ce-și studiază rolul - de a se privi pe sine însuși. E ceea ce aș numi situarea în esența chestiunii. Aici își va putea aduce o contribuție importantă ocolul prin limbaj, fiindcă încercării de a ne asculta propriul glas, spusele noastre, se alătură apoi, în mod absolut instinctiv, și contemplarea a ceea ce constituie restul formei noastre umane.

Acuma mi-a fost pusă următoarea întrebare:

În ce fel ne-am putea alătura și noi, în mod rodnic, pe tărâmul nostru de activitate, muncii de căutare și sintetizare - pe baza documentelor exterioare existente, de exemplu dramaturgii, istoria teatrului, biografii ale diferiților actori - a unor dovezi istorice care să confirme rezultatele cercetării spirituale, așa cum, prin seminarii, s-a început deja, sub o formă concretă, în ceea ce privește diferitele științe.

În această privință, o societate a actorilor ar putea realiza, în orice caz, extraordinar de mult, numai că trebuie s-o facă în mod just. Cu istoria teoriei artei dramatice, cu biografiile de actori etc., cred că n-ar ajunge, deoarece împotriva unor asemenea încercări pot fi ridicate obiecții serioase. Actorul - cel puțin când e în plină activitate - ar trebui, de fapt, să nu aibă nici un pic de timp pentru a se ocupa de istoria teatrului, de dramaturgii sau chiar de bibliografiile unor actori! Se poate realiza însă extraordinar de mult în ceea ce privește perceperea directă a ființei umane, caracteristicile nemijlocite ale omului. Și aici vă recomand un lucru care ar putea să aducă niște roade extraordinare tocmai pentru meseria de actor.

Există o lucrare a lui *Aristotel*, intitulată "Fizionomie" - o veți găsi fără greutate - în care sunt indicate, în primă instanță sub o formă schițată, toate caracteristicile prin care spiritual-sufletescul se exprimă în om - de la nasul roșu sau ascuțit, până la dosul mâinilor mai mult sau mai puțin păros, până la o depunere mai mare sau mai mică de grăsime etc. -, ca și felul cum trebuie să le privim. Un lucru extraordinar de folositor, numai că el azi nu mai corespunde epocii noastre. Nu mai putem observa în zilele noastre așa cum îi observa Aristotel pe grecii săi; am ajunge la niște concluzii cu totul greșite. Dar tocmai actorul, prin faptul că trebuie să întruchipeze niște oameni, are prilejul să vadă asemenea lucruri la om. Și, dacă respectă regula înțeleaptă de a nu mai pomeni niciodată numele aceluia despre care vorbește cu asemenea ocazii, atunci acest lucru nu va aduce nici un fel de prejudecii carierei sau legăturilor sale personale, nici relațiilor sociale, chiar, dacă devine, în această direcție, un bun observator al oamenilor. Numai că, atunci când își face interesante, importante comunicări referitoare la observațiile sale, nu trebuie să joace nici un rol domnul sau doamna sau domnișoara cutare și cutare, ci doar X, Y sau Z ș.a.m.d.; tot ceea ce are legă-

tură cu realitatea exterioară trebuie să fie estompat, firește, cât mai bine. Dar apoi, dacă am ajuns să cunoaștem cu adevărat viața sub acest aspect, dacă știm cu adevărat în ce mod ciudat își dilată oamenii nările atunci când fac o glumă sau alta, și cât e de important să luăm seama la asemenea nări dilatate în mod ciudat - bineînțeles că aici am vrut doar să sugerez ceva -, atunci putem spune, desigur, că pe această cale se poate realiza extraordinar de mult. Nu prin faptul că știm aceste lucruri - ceea ce nu e deloc important -, ci prin faptul că gândim și privim în acest fel, aici e esențialul. Fiindcă, dacă gândim și privim în acest fel, ne dezobișnuim să mai observăm lucrurile așa cum se întâmplă azi în general. Azi noi privim lumea în așa fel încât un om care - ce știu eu? - l-a văzut pe un altul de vreo treizeci de ori, nu știe nici măcar ce fel de nasturi avea în față la vestă. În zilele noastre așa ceva este cu totul posibil! Am cunoscut destui oameni care au stat de vorbă o după-amiază întreagă cu o doamnă și nu știau ce culoare avea rochia ei. Un lucru absolut de neînțeles, dar el se întâmplă. Asemenea oameni, care nu știu nici măcar ce culoare avea rochia doamnei cu care au stat de vorbă, nu sunt prea înzestrați, firește, pentru a-și aduce facultatea de percepție în direcția pe care această facultate trebuie s-o aibă, dacă e ca ea să treacă la fapte. Am avut chiar o trăire drăguță când niște oameni m-au asigurat că nu știu nimic despre veșmintele doamnei, dacă fuseseră roșii sau albastre, deși petrecuseră o întreagă după-amiază cu ea. Îngăduiți-mi să inserez aici o trăire personală: mi s-a întâmplat chiar ca unii oameni să creadă despre mine enormitatea că într-un caz de acest fel eu nu știu ce culoare a avut rochia doamnei cu care am stat de vorbă timp mai lung! Se vede de aici în ce fel sunt apreciate anumite predispoziții sufletești. Dacă în fața noastră se află o ființă sau un lucru, noi trebuie să-l vedem în întreaga sa formă corporală, nu doar ca pe un nebulos înveliș exterior al numelui, atunci un asemenea mod de a privi se transformă cu siguranță în facultatea plasmuirii, a modelării plastice.

Înainte de toate, actorul trebuie să fie, deci, un observator fin și, în această privință, el trebuie să se distingă printr-un anumit umor. El trebuie să privească aceste lucruri cu umor. Fiindcă altfel i s-ar putea întâmpla ca acelui profesor universitar, care multă vreme își pierdea șirul gândurilor din cauză că drept în banca din fața lui stătea un student căruia îi căzuse un nasture de la vestă. Și acum acest profesor era nevoit să-și adune gândurile privind spre locul unde lipsea nasturele. Aici nu era voința de a observa, ci voința de a se concentra. Dar într-o bună zi studentul și-a cusut iar nasturele la vestă și iată, profesorul își pierdea în fiecare clipă șirul gândurilor! Aceasta înseamnă să primești în tine imaginea lumii, fiind lipsit de umor; actorul nu are voie să facă așa; el trebuie să privească lucrul respectiv cu mult umor, trebuie să se situeze întotdeauna deasupra acestuia, și atunci îi va putea da o expresie plastică.

Acesta e, deci, un lucru de care trebuie să ținem seama neapărat și, dacă ne-am obișnuit să învățăm a formula asemenea lucruri, dacă ne-am obișnuit cu adevărat să vedem anumite corelații lăuntrice în ceea ce este percepție corporală, și dacă, datorită unui anumit umor, ne situăm deasupra, în așa fel încât să-i putem da expresie cu adevărat, nu în mod sentimental - căci nu avem voie să dăm expresie lucrurilor în mod sentimental -, atunci, când facem așa ceva, vom avea acca ușurință pe care trebuie

s-o avem întotdeauna când vrem să caracterizăm ceva în lumea aparenței. Dar în lumea aparenței trebuie să caracterizăm, altfel rămânem, în această privință, niște cârpaci care nu fac decât să imite. Așadar, dacă cei care exercită meseria de actor discută între ei, în acest mod, aș zice, despre fizionomia socială, ei vor acumula nespuse de multe lucruri valoroase, mai valoroase decât dramaturgia, decât biografiile de actori și istoria diferitelor teatre. Aceasta e o treabă care, oricum, poate fi lăsată în seama altora. Iar față de ceea ce tocmai actorul, prin arta sa, poate observa și aduna, ar trebui să nutrească interes, de fapt, toți oamenii, fiindcă acesta ar fi, totodată, un capitol foarte interesant din arta observării oamenilor; din sânul unci asemenea arte s-ar putea dezvolta tocmai ceea ce - aș vrea să apelez aici la o exprimare paradoxală - este mănuierea naiv-conștientă a artei actoricești, ceea ce este artă actoricească într-un mod cu totul deosebit.

A treia întrebare: Ce valoare are pentru epoca noastră punerea în scenă a dramelor ce aparțin unor vremuri trecute, de exemplu a dramelor grecești, a dramelor lui Shakespeare, precum și a dramelor mai recente, de la Ibsen, Strindberg și până la autorii moderni?

Ei bine, nu-i așa, în ceea ce privește arta actoricească, omul actual va trebui să se slujească, firește, de alte forme decât cele de care s-a slujit arta actorului în antichitatea greacă, de pildă. Dar aceasta nu ne împiedică să punem în scenă dramele grecești, ba chiar ar fi un păcat să n-o facem. Numai că, dacă le traducem în limbaj modern, ar trebui să avem niște traduceri mai bune decât sunt acelea făcute de filistinul *Wilamowitz*, care tocmai din cauză că traduce în mod fidel din punct de vedere lexical, cuvânt de cuvânt, nu redă deloc spiritul ce trăiește în aceste drame. Trebuie să ne fie însă limpede și faptul că noi trebuie să aducem în fața omului modern o artă care să fie pe măsura ochilor săi, a facultății sale de a percepe. Pentru a putea să facem acest lucru în ceea ce privește dramele grecești, e necesar să ne transpunem ceva mai adânc în ele. Și nu cred - luați-o ca pe o concepție paradoxală - că noi ne vom putea transpune în drama grecească a lui *Eschil* sau *Sofocle* - poate că la *Euripide* ar merge mai ușor - fără a ne apropia de ea pe calea spiritual-științifică. De fapt, aceste personaje din dramele lui *Eschil* și *Sofocle* trebuie să devină vii sub raport spiritual-științific, fiindcă de-abia în știința spirituală se află elementele care pot să redea simțirea noastră, impulsurile noastre de voință, în așa fel încât să putem face ceva din personajele acestor drame. De îndată ce ne transpunem în aceste drame cu ajutorul a ceea ce ne poate oferi știința spirituală - găsiți cele mai diferite sugestii în ciclurile noastre de conferințe ș.a.m.d. - de îndată ce ne transpunem în ele cu ajutorul a ceea ce ne poate de știința spirituală, prin faptul că ea dezvăluie, într-un mod deosebit, originea acelor drame în lumina misteriiilor - asupra acestui lucru dl. Uehli a atras atenția ieri - va fi pe urmă posibil să facem să devină vie forma pe care o dăm acestor drame. Bineînțeles că ar fi un anacronism, dacă am vrea să le reprezentăm pe scenă așa cum le-au reprezentat grecii. S-ar putea face o dată și acest lucru, firește, drept experiment istoric, dar ar trebui să fim conștienți atunci de faptul că nu e altceva decât un experiment istoric. Totuși, dramele grecești sunt prea bune pentru așa ceva. Ele pot fi făcute să învie foarte bine în omul actual și ar fi chiar un merit foarte

mare dacă am încerca să le înviem în mod spiritual-științific și să le reprezentăm apoi pe scenă.

Omului modern îi este posibil să se transpună însă fără nici o greutate deosebită în forma specifică a dramelor lui Shakespeare. Pentru aceasta sunt necesare doar simțirea umană actuală și un spirit deschis, lipsit de prejudecăți. Personajele lui Shakespeare ar trebui să fie privite cu adevărat așa cum le-a privit, de exemplu, *Hermann Grimm*, care a formulat acest paradox, foarte adevărat, mai adevărat decât multe afirmații ale istoricilor: "De fapt, facem mult mai bine dacă-l studiem pe Iulius Caesar în opera lui Shakespeare, decât în lucrările de istoric." - Într-adevăr, în fantezia lui Shakespeare există posibilitatea de a se vârî atât de bine în pielea personajului, încât acesta devine viu în el, mai adevărat fiind decât orice descriere istorică. De aceea, firește, ar fi păcat să nu vrem să reprezentăm nimic din dramele lui Shakespeare și important este aici să fim cu adevărat atât de aproape de esența acestor lucruri, încât să putem aplica, pur și simplu, măiestria pe care ne-o însușim în general, tehnica etc., asupra acestor personaje.

Între Shakespeare și autorii dramatice francezi, pe urmele cărora au căutat să meargă încă *Schiller* și Goethe, pe de o parte, și autorii dramatice foarte noi, moderni, se cascadează, în orice caz, o prăpastie. La *Ibsen* avem a face, de fapt, cu niște drame de idei și Ibsen ar trebui prezentat în așa fel încât să devenim conștienți de faptul că personajele sale, propriu-zis nu sunt niște personaje. Dacă am vrea să înviem personajele sale drept personaje ale fanteziei, ele ar țopăi neînterupt încoace și încolo, s-ar călca singure pe picioare, fiindcă ele nu sunt oameni. Dar dramele sale sunt niște drame de idei, mari drame de idei, iar problemele sunt de așa natură, că ar trebui, oricum, să fie trăite de omul modern. Și aici e extraordinar de interesant dacă actorul caută, tocmai în zilele noastre, să se formeze în contact cu dramele lui Ibsen, fiindcă la dramele lui Ibsen, când va încerca să-și studieze rolul, va trebui să spună: Dar acesta nu e un om, ci de-abia eu trebuie să fac din el un om. - Și el va trebui să procedeze în mod individual, va trebui să devină conștient de faptul că, dacă înfățișează pe scenă un personaj oarecare al lui Ibsen, acest lucru va putea deveni cu totul altfel decât dacă l-ar interpreta un alt actor. Aici actorul poate să introducă foarte mult din propria sa individualitate, fiindcă aceste personaje suportă să introducem noi înșine elementul individual, să le interpretăm în moduri foarte diferite, în timp ce la Shakespeare și la drama greacă ar trebui, de fapt, să avem mereu sentimentul că nu există decât un singur mod posibil de a interpreta și că spre acesta trebuie să năzuim. Sigur că nu-l vom găsi întotdeauna imediat, dar trebuie să avem sentimentul că nu există decât o singură posibilitate. La Ibsen și, mai ales, la Strindberg, lucrurile nu stau absolut deloc așa. Pe acești autori trebuie să-i tratăm în așa fel încât să introducem noi înșine elementul individual. E greu să exprimi asemenea lucruri, dar aș vrea să mă exprim cu ajutorul unei imagini. Vedeți dvs., la Shakespeare ai mereu sentimentul că el e un artist care vede în toate direcțiile, care poate vedea și în spate, el vede cu adevărat ca un om întreg și îl poate vedea pe celălalt ca om întreg. Ibsen nu putea să facă acest lucru, el nu putea să vadă decât o suprafață plană. Și la fel sunt întâmplările din lume, oamenii pe care-i vede, totul e văzut în suprafață plană. Noi înșine trebuie să le dăm volum;

iar acest lucru este posibil pe cale individuală. E cazul lui *Strindberg*, într-o măsură cu totul deosebită. Eu nu am nimic împotriva artei sale dramatice, o prețuiesc, numai că trebuie să privim fiecare lucru în modul care-i este propriu. Drama pe care a scris-o pornind de la evenimentul Damascului e ceva cu totul extraordinar, dar trebuie să ne spunem: De fapt, aceștia nu sunt deloc niște oameni. Ei prezintă mereu numai pielea, și ea e umplută până la refuz cu probleme. - Da, aici putem face foarte mult, fiindcă aici putem transpune cu adevărat în personaj întreaga noastră ființă umană, aici trebuie să depunem tocmai noi înșine, ca actori, munca de plasmuire individuală a personajului.

A patra întrebare: Cum arată, văzută din lumea spirituală, o operă artistică adevărată, și anume creația artistică actoricească, în ceea ce privește efectul ei, în comparație cu alte activități ale omului?

Trebuie spus, înainte de toate, că celelalte activități ale omului sunt de așa natură că, de fapt, nu le avem niciodată în fața noastră sub forma unui tot încheiat. Mai ales în epoca noastră prezentă, oamenii sunt așa cum i-a modelat, într-una numit mod, ambianța lor, mediul în care trăiesc. *Hermann Bahr* a caracterizat odată acest lucru într-un mod foarte nimerit, într-o conferință prezentată la Berlin. El a spus: Prin anii '90 ai secolului 19 cu oamenii s-a întâmplat ceva foarte ciudat. Dacă ajungeai într-un oraș, într-un oraș străin, și-i întâlneai pe oamenii care veneau scara de la fabrică - ei bine, întotdeauna unul arăta exact la fel ca celălalt, și te năpădea de-a binelea o stare de frică, fiindcă până la urmă nu mai puteai crede că ai de-a face cu mulți oameni, și că toți seamănă între ei, ci aveai sentimentul că e unul și același om, care e multiplicat de atâtea și atâtea ori. - El a spus apoi: Acuma am trecut din anii '90 în secolul 20 - el luă o alură puțin cocheta când spuse că, ori de câte ori venea într-un oraș, era foarte des invitat la masă - deci, când era invitat undeva, avea întotdeauna în stânga și în dreapta sa câte o doamnă; a doua zi, din nou câte o doamnă, în stânga și în dreapta lui, iar a trei azi iar, cu totul alte doamne una în stânga și alta în dreapta. Dar nu puteai distinge dacă e altă doamnă, așa că nu știai dacă cea de lângă tine e tot doamna de ieri sau e doamna de azi! - Așa că oamenii sunt un fel de clișeu al mediului în care trăiesc. Mai ales în epoca prezentă așa stau lucrurile.

Ei bine, nu e nevoie să trăim acest aspect în mod atât de grotesc, dar e ceva adevărat în afirmația că, și în general, îl vedem pe om, în celelalte manifestări ale sale, în așa fel încât suntem nevoiți să-l înțelegem pe baza întregului său mediu ambiant. Când avem de-a face cu arta actorului, atunci esențialul este să privim cu adevărat ceea ce privim ca pe ceva încheiat, rotunjit în sine. Pentru a putea să facem acest lucru, va trebui să depășim multe dintre prejudecățile care joacă un rol atât de important, mai ales în epoca noastră neartistică, și eu voi fi nevoit să spun acum câteva lucruri, pentru că vreau să dau un răspuns cinstit la această întrebare, chiar dacă oamenilor cu preocupări estetizante și criticiste etc. din epoca noastră le va trezi de-a dreptul un fel de oroare.

Când se pune problema de a înfățișa în mod artistic niște oameni, ajungem treptat, datorită studiului, să remarcăm: Dacă tu rostești o frază care merge în direcția

pasionalității, sau merge în direcția întristării sau în direcția voioșiei, o frază prin care tu cauți să-l convingi pe un alt om, prin care vrei să-l dojenești pe un alt om, în toate aceste cazuri poți să simți că de aceasta se leagă o anumită mișcare, absolut precisă, a membrelor, în raport cu măsura de timp. Suntem încă departe de a ajunge la euristică, totuși, dacă studiem acest lucru, iese la iveală o mișcare absolut anume a membrilor, un anumit fel de încetineală sau repeziciune a vorbirii. Ajungem să avem sentimentul că vorbirea sau mișcarea devine ceva independent, că am putea avea la fel de bine aceeași cadență, același tempo în cuvinte, chiar dacă ele însele nu ar avea nici un sens, că e un lucru în sine, că merge în sine. Trebuie să ajungem la sentimentul că vorbirea ar putea să se desfășoare chiar dacă am aduna la un loc niște cuvinte absolut lipsite de sens, dar având o anumită cadență, un anumit ritm. Și mai trebuie să ajungem la sentimentul că putem face în același timp anumite mișcări, absolut precise, care se potrivesc cu aceste cuvinte. Trebuie, aș zice, să ne putem transpune în ele cu propria noastră ființă, trebuie să simțim o anumită plăcere în a executa cu brațele și cu picioarele anumite mișcări, care, în primă instanță, nu sunt făcute cu un scop, ci doar pentru a sublinia o direcție, o țintă, de exemplu a apuca cu mâna dreaptă pe cea stângă sau cu brațul drept pe cel stâng ș.a.m.d. Trebuie să simțim o anumită bucurie estetică, o plăcere față de asemenea lucruri. Și, pe urmă, dacă repetăm, trebuie să avem sentimentul: Acuma tu spui acest lucru - ah, da, el se potrivește, se înclichează cu acest sunet, cu o cadență pe care o cunoști deja; această mișcare pe acea cadență - trebuie să fie două lucruri diferite! - Nu trebuie să credem că artisticul propriu-zis constă în faptul că scoatem cu trudă din conținutul poetic felul în care trebuie să-l redăm sau să-l rostim, ci trebuie să avem sentimentul: Cadența, tempoul pe care le atacă tu acum, le ai, de fapt, de mult timp, și mișcarea brațelor și a picioarelor, de asemenea, nu-ți rămâne nimic altceva de făcut decât să te potrivești, să te înclichezi, să te așezi cu propria ta ființă în ceea ce tu ai deja în mod just! - Poate că nu suntem în posesia acestui ceva just, totuși, trebuie să avem în mod obiectiv sentimentul cum trebuie să ne vârâm noi înșine într-un lucru, să ne lipim de el, să ne îmbucăm noi înșine, să ne potrivim cu un lucru sau altul. Vedeți, când eu spun: Poate că nu suntem în posesia a ceea ce e just, această afirmație are la bază faptul că, în orice caz, îl putem găsi, că pentru ceea ce exersăm acum încă nu avem acel ceva care tocmai acum ne este necesar. - Dar trebuie să avem sentimentul că acest ceva trebuie realizat prin ceea ce posedăm deja. Sau, pe o altă cale, trebuie să ne putem transpune într-o realitate obiectivă. Acesta e esențialul.

A cincea întrebare: Ce misiune are muzica în cadrul artei dramatice?

Ei bine, eu cred că am dat deja un răspuns practic prin felul cum folosim muzica în euristică. Cred, în orice caz, că nu trebuie respinsă încercarea de a crea și în drama pură, cu ajutorul muzicii, o anumită atmosferă, înainte de începerea dramei sau după ce ea s-a terminat și mai cred că, dacă există posibilitatea - care trebuie să fie dată deja, firește, de către autorul dramei - de a se folosi elementul muzical, e bine să-l folosim. Bineînțeles că dacă această întrebare e pusă așa, în mod general, nu e ușor să-i dai răspuns, or, și aici esențialul este să facem lucrul potrivit la momentul potrivit.

A șasea întrebare: Oare talentul e necesar pentru un actor, ca premisă, ori, în orice om care are dragoste și simț pentru arta actoricească, fără a poseda însă talentul specific, moștenit, el poate fi trezit și dezvoltat prin metoda spiritual-științifică și adus pe aceeași treaptă ca cel înnăscut? Pot fi date niște exerciții special pentru a se dezvolta simțul mișcării proprii?

Ei da, această problemă a talentului! Am avut cândva un prieten la teatrul din Weimar. Acolo veneau tot felul de oameni care căreau să fie puși la încercare. Uneori acești aspiranți nu erau priviți cu prea multă plăcere. Dacă vorbeai cu acest prieten al meu, care era el însuși actor, și-l întrebai: Credeți că din omul acesta ar putea ieși ceva bun? - el răspundea adeseori: Ei da, dacă ar primi de undeva talent! - E o părere care conține un dram de adevăr. Trebuie să admitem întru totul - ba chiar e un adânc adevăr în afirmația că omul poate să învețe, într-adevăr, orice, dacă aplică asupra sa ceea ce se revarsă din știința spirituală până în impulsurile umane. Și ceea ce poate fi învățat, e ceva care uneori apare sub forma talentului. Acest lucru nu poate fi negat, așa este. Numai că aici e o mică problemă; și ea constă în faptul că, în primul rând, trebuie să trăim suficient de mult timp, ca să putem trece printr-o asemenea dezvoltare, și că, dacă prin tot felul de mijloace un om a făcut ca în el să se nască, într-adevăr, ceva cum ar fi forța unui talent, se poate întâmpla, de exemplu, următorul lucru. L-am ajutat pe un om să-și dezvolte talentul pentru a-l juca pe "tânărul erou", să zicem, dar a fost nevoie de atâta timp, încât el are deja o chelie mare și părul cărunt. Acestea sunt lucrurile în cazul cărora, chiar dacă, în principiu, sunt absolut posibile, viața le face extraordinar de greu de realizat. Din acest motiv e necesar ca alegerea celor care îmbrățișează cariera de actor, să se facă cu mult simț de răspundere. Putem spune cam așa: Există întotdeauna doi: unul e acela care vrea să devină actor; al doilea e cel care, într-un anumit fel, trebuie să decidă asupra acestui lucru. E necesar ca acesta din urmă să aibă un simț de răspundere nespus de puternic. El trebuie, de exemplu, să fie conștient de faptul că o judecată superficială în această privință poate avea urmări deosebit de grave. Fiindcă adeseori ușor putem crede că un om sau altul nu are talent pentru un anumit lucru; dar adeseori nu e vorba decât de faptul că acest talent zace în straturi foarte adânci ale ființei. Și, dacă avem posibilitatea de a recunoaște, într-un fel sau altul, existența talentului, atunci se poate ca ceea ce era deja prezent, fără ca noi s-o știm, să poată fi scos la suprafață într-un timp relativ scurt. Totuși, dat fiind faptul că, firește, viața practică trebuie să rămână practică, esențialul va fi să ne însușim o anumită facultate de a descoperi existența talentului într-un om și, în primă instanță, va fi necesar să ne limităm la ceea ce poate veni din direcția științei spirituale - și de la ea poate veni foarte mult - pentru a face ca talentul să devină mai viu și a-l face să iasă mai repede la suprafață. Toate acestea sunt posibile. Dar în cazul acelor oameni care se consideră mari genii actoricești, vom fi nevoiți adeseori să spunem că Dumnezeu, în mânia lui, i-a lăsat să se facă actori. Și, pe urmă, trebuie să avem cu adevărat conștiinciozitatea - vorbind cu bunătate, firește nu jignindu-l pe omul respectiv - de a nu-l trimite chiar cu sila spre meseria de actor, care nu e totuși chiar pentru oricine, ci cere, înainte de toate, ca omul respectiv să posede aptitudinea de a trimite cu ușurință, mobilitatea sufletească-spirituală în corpo-

ralitate, în trupesc. Acesta e lucrul care trebuie luat aici în considerare în mod deosebit.

Cât despre exercițiile pentru dezvoltarea simțului mișcării proprii - ei bine, ele nu pot fi date chiar atât de repede. Dar mă voi ocupa de această problemă și voi încerca să fac în așa fel încât, treptat, să răspund solicitării venite din partea celor care vor să știe ceva în această privință. Dacă e ca aceste lucruri să fie bune de ceva, ele trebuie să fie elaborate cu înțelegere și în mod obiectiv, din adâncurile științei spirituale. Așa că eu îmi voi nota acest aspect conținut în întrebarea dvs., pentru a-i da răspuns mai târziu.

A șaptea întrebare: Credeți că pot fi date, pentru perceperea rolurilor noi și pentru modul de a ne transpune în ele, niște linii orientative de principiu, care să ne conducă mai adânc în esența lucrurilor, decât cele pe care ni le-am putut elabora pe baza experienței practice și pe baza cărților deja apărute? Vă putem ruga, deasemenea, să ne recomandați o bibliografie în care să găsim răspuns la această întrebare și la altele similare?

Ei bine, în ceea ce privește bibliografia, și, deasemenea, în ceea ce privește bibliografia existentă, n-aș dori să recurg prea tare și aș vrea să vă recomand mai degrabă să reflectați la ceea ce v-am spus deja adineaori în legătură cu observarea oamenilor - știți, povestea cu nasturii de la vestă și cu rochia doamnei. Această observare corporală prezintă o bună pregătire. Apoi, trebuie să spunem - ei bine, cred că pentru cel care a pus întrebarea nu este necesar să o spunem, dar pentru jocul actoricesc poate că e, totuși, destul de necesar -: În general oamenii care apar azi pe scenă vor să intre doar în rolurile lor, fiindcă, de obicei, fiecare își ia rolul lui și îl învață, pur și simplu, înainte de a fi aflat măcar conținutul întregii drame; își învață fiecare rolul său. -De fapt, acesta este un lucru absolut îngrozitor. Pe vremea când făceam parte din conducerea societății teatrale și trebuia să punem în scenă drame cum ar fi "*Intrusul*" lui *Maeterlinck*, pentru că altfel nimeni n-ar fi știut la repetiții ce știe celălalt, ci doar ce știe el însuși, am fost nevoiți să-i convingem, pur și simplu, pe oameni să asiste mai întâi la lectura dramei și, deasemenea, la o interpretare a ei, în cadrul unei asemenea lecturi la masa. Și apoi, în cazul altor diferite piese, de exemplu "*Alegerea de primar*" de Max Burckhard și al unei drame de Julian Déry - se numea după câte cred "*Cele șapte vaci slabe sau grase*" -, eu m-am străduit să introduc în Societatea Teatrală din Berlin ceea ce am numit o interpretare a dramei, dar o interpretare artistică, în cadrul căreia personajele deveneau vii. Mai întâi ne adunam pentru o ședință de regie, încercând să facem prin toate mijloacele posibile să devină vii, în fantezie. Și atunci actorii ascultă, cu siguranță, dacă reușim să răzbatem prin om spre rol; așa lucrurile merg cu mult mai ușor decât dacă fiecare își studiază rolul său, și atunci de la bun început se formează ceea ce trebuie să existe într-o trupă de teatru: ansamblul. Acesta este un lucru care, după câte cred eu, trebuie recomandat în mod deosebit când este vorba de studierea unei lucrări de artă dramatică: faptul că nu este bine ca în fața interpreților doar să se citească piesa, ci că ea trebuie interpretată într-un mod artistic-dramatic. Este absolut necesar ca în asemenea situații să manifestăm un anumit umor și o anumită ușurință. De fapt, arta trebuie să aibă întotdeauna umor, arta nu are voie să devină sentimentală. Mai ales sentimentalismul, dacă urmează să fie înfățișat pe scenă -

bineînțeleles că se întâmplă adeseori să fim nevoiți a înfățișa pe scenă niște oameni sentimentali -, trebuie abordat de actor cu mult umor; acesta trebuie să stea întotdeauna, în mod conștient, deasupra situației, fără a-și permite să ia el însuși atitudine sentimentală. Dacă facem primele ședințe de regie în acest mod, interpretând de fapt piesa, îi vom putea dezvălui foarte curând pe oameni de impresia că un asemenea procedeu este ceva didactic. Dacă o facem cu un anumit umor, ei nu vor găsi că așa ceva este prea didactic, ci se va constata că timpul alocat acestui lucru este bine folosit, că oamenii vor dezvolta apoi, în cadrul lecturilor la masă, un talent remarcabil de a mima personajele plătuite în propria fantezie. Acestea sunt lucrurile pe care le am de spus într-o asemenea problemă.

Bineînțeleles că, dacă vorbim despre lucruri de acest fel, ele pot lua, așa zice, un aspect greoi, numai că, în ceea ce privește arta interpretării actoricești, cel mai rău este când se tinde spre naturalism. Iar dacă actorii din vremurile vechi ar fi vrut să joace în mod naturist, cum ar fi putut să intruchipeze în mod just un mareșal de la curte, pe care n-a avut ocazia să-l vadă în întreaga lui demnitate de mareșal? Pentru că le lipsea rangul social necesar. Dar nici acea măsură de precauție, care era stabilită întotdeauna la teatrele de curte, la acele trupe de teatru care erau suficient de ajustate, nici această regulă nu a avut efectul scontat. Nu-i așa, diferiții prinți, arhiduci, regi, puneau un general drept conducător suprem al trupei - dacă era o trupă de curte - pentru că ei gândeau așa: Ei da, plebeii ăștia de actori, sigur că ei nu știu cum merg treburile pe la curte, și atunci intendent trebuie să fie un general oarecare, firește! - care bineînțeleles, habar nu avea de artă! Câteodată, această sarcină era acordată unui simplu căpitan. Așadar, din prudență, acești oameni au fost puși în conducerea trupei de teatru de la curte și rolul lor era, să-i învețe pe actori un fel de redare naturalistă a lucrurilor, de exemplu în cazul balurilor și seratelor de la curte, pentru ca actorii să știe cum să se poarte. Dar cu un asemenea procedeu nu se realiza nimic, fiindcă esențialul este înclicarea, îmbucarea, potrivirea, să simți mișcarea corporală, cadența vorbirii. Poți găsi esențialul în textul însuși. Și acesta este lucrul care trebuie exersat, această observare a ceea ce decurge din perceperea lăuntrică a formei artistice, fără imitarea aspectelor exterioare. Acesta este lucrul de care trebuie să ținem seama aici.

La rândul meu, sper că aceste sugestii, date azi, nu vor fi răstălmăcite în nici un fel. Dacă ajungi să vorbești despre acest domeniu, e necesar să-l tratezi în așa fel încât să se vadă că aici avem de-a face cu ceva care trebuie să scape sferei de influență a greutateii pământești. Trebuie să spun că-mi vine în minte câteodată impresia puternică pe care am avut-o când am audiat prima prelegere a veneratului, bătrânului meu profesor și prieten, *Karl Julius Schröer*, care, în cursul acestei prime prelegeri, a vorbit despre "conștiința estetică". Această conștiință estetică e ceva remarcabil. Ea ne conduce spre recunoașterea principiului că arta nu este un simplu lux, ci un ingredient necesar oricărei experiențe demne de numele de om. Dar apoi, după ce avem acest lucru ca ton fundamental, apoi ne este îngăduit, deasemenea, clădind pe acest ton fundamental, să dezvoltăm umor, ușurință, atunci ne este îngăduit să cugetăm la modul plin de umor în care trebuie să tratăm sentimentalismul, la felul cum tratăm tristetea, situându-ne cu totul deasupra ei, etc. Așa trebuie să se întâmple, altfel arta actorului

nu se va putea armoniza în mod rodnic cu cerințele pe care epoca actuală este nevoită să le ridice în fața oamenilor.

Si acum, vă rog să nu spuneți că eu am ținut o predică despre faptul că arta trebuie să fie ușuratică. Departe de mine acest gând. Sunt departe de a fi vrut să țin azi o predică prin care să convertesc la o atitudine ușuratică - și nici la o atitudine ușuratică în artă; aș vrea totuși să subliniez iară și iară: o tratare ușoară, plină de umor a ceea ce avem în fața noastră, acesta e un lucru care în artă, și mai ales în modul de a folosi tehnica artistică, trebuie să joace un rol important.

MARIE STEINER

CURS DE ARTA VORBIRII

Pentru participanții la cursul de artă dramatică

I

Dornach, 2 septembrie 1924, după-amiază

Diferitelor popoare le este mai mult sau mai puțin ușor, depinde de locul unde se află plasată vorbirea lor, să vorbească “în față”: vorbitorii limbilor romanice, în special francezii, apoi germanii sau rușii. În special în cazul limbii germane trebuie să facem distincție între germanii orientați mai mult spre Apus și cei orientați mai mult spre Răsărit.

Acest curs, care își propune să dea noțiuni generale despre arta vorbirii, va consta din cinci ore. Vom aminti diferitele metode actuale de a vorbi și cânta, rezonanțele capului, cele nazale și cele pectorale. “Da, și noutatea metodei noastre constă în faptul că noi considerăm că *aerul* este suportul rezonanței.” Aceasta amintește de crearea omului, când acestuia i-a fost însuflată suflarea vie. Suflarea vie adie în afara noastră.

La exercițiile pe care le vom face acum, esențialul este să ne creăm o legătură cu sunetul, cu natura fiecărui sunet din care e formată vorbirea. Să ne stabilim o legătură cu vocalele, care își au originea, patria, în planete, și o legătură cu consoanele, care își au originea în semnele cercului zodiacal. Vom vorbi apoi în treacăt despre specificul limbii finlandeze.

Exerciții simple de articulare:

Daß er dir log uns darf es nicht loben

Incercăm să luăm în stăpânire, cu aerul din noi, aerul din afara noastră. Aerul ca atare este solul de rezonanță, nimic altceva. În consoane zace “oul lui Columb”.

Nimm nicht Nonnen in nimmermüde Mühlen

Rate mir mehrere Rätsel nur richtig

Redlich	ratsam
Rüstet	rühmlich
Riesig	rächend
Ruhig	rollend
Reuige	Rosse

Protzig	preist
Bäder	brünstig
Polternd	putzig
Bieder	bastelnd
Puder	patzend
Bergig	brüstend

Exerciții care pot reglementa curentul respirator

Erfüllung geht
 Durch Hoffnung
 Geht durch Sehnen
 Durch Wollen
 Wollen weht
 Im Webenden
 Weht im Bebenden
 Webt bebend
 Webend bindend
 Im Finden
 Findend windend
 Kündend

Erfüllung geht

f = să știți că eu știu ceva, de exemplu: A ști ceva din *ff*;

// = un asemenea *//* repetat = spiritul care ia în stăpânire materia și-i dă formă.

Durch Hoffnung

nuanță afectivă: e necesară înțelegerea sunetelor.

Geht durch Sehnen

poziționați sunetul în față, în partea anterioară, doar în față așezați sunetul; *h* = cel mai frumos sunet care poate fi folosit când vrem să modelăm plastic; *s* = trezește în noi puțină frică.

Durch Wollen

w = aducem partea cea mai lăuntrică a ființei noastre spre lumea exterioră; acest lucru e remodulat prin *o* și *//* = *wollen*; de exemplu, la cuvântul “*warum*” totul iese din lăuntru în afară.

Wollen weht
 Im Webenden
 Weht im Bebenden
 Webt bebend
 Webend bindend
 Im Finden
 Findend windend
 Kündend

Fiecare rând se rostește cu întregul curent al respirației; respirați după fiecare rând; lăsați dintr-o dată să iasă afară liber întregul curent respirator. Prin exersarea lui *e* putem învăța cum să luăm în stăpânire curentul nervos; *ü* = apucăm în față: kündend.

Un exercițiu bun de inversare a sunetelor:

Wollen	nellow
Sehnen	nenhes

Cu acru ce se revarsă din noi spre exterior luăm în stăpânire aerul de afară. Exercițiu de respirație care ne dă posibilitatea de a face ca respirația să se reverse prin curgere ritmică, să se repartizeze.

In den unermesslich weiten Räumen
In den endenlosen Zeiten
In der Menschenseele Tiefen,
In der Weltenoffenbarung:
Suche des grossen Rätsels Lösung.

Primele patru rânduri le simțim ca pe niște valuri care se revarsă din cosmos, ultimul rând, ca pe un gând ce vine din cap.

II.

Dornach, 3 septembrie 1924, la amiază

Mai întâi, un exercițiu: Dialog între un om în care predomină procesele sanguine și un om în care predomină procesele nervoase. Omul care trăiește cu preponderență în elementul sângelui își va exprima părerea într-un mod mai liniștit și vorbirea lui se va mișca în sunete cum sunt *a*, *o*, *u* și *au*. Omul în care predomină procesele nervoase va fi mai surescitat și mai agitat, va prefera deci sunetele *e* și *i*.

Omul liniștit:	Sahst du das Blaß an Wang und Mund?
Omul nervos:	Nichts im Gesicht bemerkte ich.
Omul liniștit:	Du kannst nur schauen, was kraß.
Omul nervos:	Nimm mir nicht mich selbst.
Omul liniștit:	Allzustark wachst du kaum.
Omul nervos:	Eben deswegen will ich dies nicht.

Explicații referitoare la sunetele cu Umlaut (vocalele *ä, ö, ü*).
Luminarea sunetului *ä* = Kraft – Kräfte, Macht – Mächte.

Prin viețuirea sunetelor vorbirii să ne adâncim în diferite cuvinte și sensuri de cuvinte:

Weinen – Wein – să încercăm să simțim euritmie sunetul *sch*
= *Sch*-wein

Nacht – Mahr = Mar-*sch*

Exercițiu cu vocala *e*. Consolidare a omului în sine însuși. Apoi vocala *i* = două exerciții corespondente, un moment principal la sfârșit (a), celălalt moment principal la mijloc (b).

Lebendige Wesen treten wesendes Leben

(a) Wirklich findig wird Ich im irdischen Lebenswesen

(b) Im irdischen Lebenswesen wird Ich wirklich findig

Interacțiune dintre *i* și *e*:

Die Liebestriebe werte nicht gering

Un exercițiu spre a învăța să vorbim larg, cuprinzător:

Breite weise Wiesen über das Land

Lebendige Wesen treten wesendes Leben

Încercăm să simțim că *e* are ceva ce consolidează; face ca forța nervoasă să intre în sine; să simțim cum ne liniștim făcând acest exercițiu. De noi se apropie ceva, ne simțim pe un teren sigur; curentul nervos se fortifică în noi; de aceea e potrivit cel mai bine pentru monolog; când omul clocește în lăuntrul propriului suflet.

Wirklich findig wird Ich im irdischen Lebenswesen

i = din lăuntru spre afară. A-l convinge pe celălalt, urmând forța nervoasă spre exterior; dimpotrivă, trecând spre *e*, aici simțim forța nervoasă a lui *e* îndreptându-se spre interior.

Im irdischen Lebenswesen wird Ich wirklich findig

e = la mijloc; drum străbătut mai întâi spre interior, apoi spre afară.

Die Liebestriebe werte nicht gering

ie (i lung) = densificarea forței nervoase, să lăsăm cuvintele “nicht gering” să năvălească liberi afară.

Breite weise Wiesen über das Land

ei (rom. -ai) = trimiterea forței nervoase spre regiunile din jurul nervilor, realizând de aceea o consolidare, a căuta sprijin în alte organe. Ne înalță la armonizarea curentului vorbirii. Toate acestea se fac pentru consolidarea vocii.

Exerciții finale cu vocale

a = deschis, lăsăm cu curaj respirația să iasă afară

e = se îngustează

i = foarte ascuțit

o = începe munca buzelor

u = buzele modelând cu încordare

Lalle im Oststurm

Lăsând consoana / să facă în mod real valuri!

gä – nö – bü

Sunetele cu Umlaut: adeseori nu ies destul de curat.

- uff!

Un ajutor: consoancele construite în mod natural, spre a putea ieși cu totul din noi înșine.

Trecerea spre consoane

Mäuse messen mein Essen

Claritate: fiecare sunet rostit să fie modelat în întregime și plin: *m*, *s* = să fie rostite bine și corect.

Lämmer leisten leises Läuten

Fluența lichidă: curentul respirator curge când vorbim, astfel încât nu putem pune sacadat un cuvânt lângă celălalt. / = dacă ne transpunem în sunetul /, vom ajunge treptat să vorbim mai fluent.

Bei biedern Bauern bleib brav

Învăluind: închegare, roștiți sunetul rotund și plin, nu ascuțit, gol. Învăluți vocalele cu o piele, pentru ca să nu stea goale. *b* = roștiți-l bine, având sentimentul că prin aceasta închideți sunetele într-un înveliș.

Komm kurzer kräftiger Kerl

Buna împărțire: Respectarea paragrafelor unei fraze, care sunt date prin construcția și conținutul ei. Nu e voie să vorbim fără oprire, ca o cascadă. Ascultătorul trebuie să fie întotdeauna, cu înțelegerea spuselor noastre, în situația de a fi înțeles ceea ce tocmai s-a rostit, iar acest lucru îl realizăm prin pauze.

Consoana *k* = trebuie rostită clar: cere pauze!

La sfârșitul acestei ore: dacă ne adâncim în procesul de formare a unei consoane, în felul cum ia ea naștere, putem simți la consoana *d* forma sferică, iar la *k* forma cubică. Din aceasta putem face conținutul unei meditații.

III.

Dornach, 3 septembrie, după-amiază

Sunetele labiale: *p, m, w* *, *b*

Sunetele dentale: *f**, *v**, *s, sch, st, c, z*

Sunetele linguale: *n, d, t, l*

Sunete palatale: *g, k, ch, ng, j,*

Încercați să simțiți și să sesizați în mod absolut deosebirea dintre aceste sunete. Legătura dintre ceea ce este mecanic-dinamic și ceva plin de viață nu e voie să fie învățată decât de la vorbire. În viața obisnuită vocea sare înapoi și încolo; pentru a ajunge la vorbirea exactă trebuie să facem mai întâi exerciții în cazul cărora vocea nu mai e nevoită să sară în acest fel.

Exercițiile următoare trebuie mai întâi constientizate, dar apoi lăsați curentul vorbirii să curgă, pentru ca să nu intervină mintea, născocind în mod artificial, falsificând lucrurile.

Bei meiner Waffe,
Sie Vieh schieden,
Nur erlag Inger ich

În cursul propoziției glasul merge spre partea posterioară, fără a sări peste nici un loc: totul se rostește cu o ușurință plăcută.

Ich ringe Groll,
Rind war beim Baum
Ich ringe groß Schaf,
Voll Rind nieder beim Weih

Aici glasul sare deja. Aceste exerciții și cel ce urmează trebuie rostite în mod deosebit de plin, clar, rotund.

Diferite propoziții, mai mult sau mai puțin primitive, adunate la un loc:

Bei seiner Gartentüre saß er
Er hat dir geraten
Befolge nur aufs beste
Recht vom Herzen gut
So wie du nur gerade vermagst
Rechten Rat

Vocea merge de mai multe ori încolo și înapoi, dar întotdeauna fără a sări. Rostiți aceste propoziții într-un mod cu adevărat *frumos*:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt.

* Conlucrarea dintre buza inferioară și șirul de dinți inferiori, compară noua aranjare în conferința 18, p.ș.u.

Se poate folosi foarte eficient când vrem să obținem niște curbe complicate, precis conturate: întoarceți-vă mereu la limbă; acest lucru nu mai e ceva primitiv, ci deja dramatic. Predomină elementul consonantic, de aceea: vorbiți nu din suflet, ci din elemente.

Dintr-un alt punct de vedere:

Sunete siflante
Sunete explozive
Un sunet vibrant
Un sunet ondulatoriu

Adică: ceea ce se petrece în aerul din afara noastră, atunci când lucrăm cu aceste sunete – trebuie să simțim ce anume face consoana în aer, nu ce face ea în gâtul nostru!

Tritt dort die Tür durch

Când recităm, în felul cum modelăm sunetele trebuie să fie simțite, totodată, toate afectele existente în cuvânt. În acest scop e bine dacă limba evoluează transformându-se într-un organ tactil: dacă ea simte, pipăind, sunetul. Aici să simțim diferența dintre *t* dur și *d* blând.

Horch!

h = a ieși afară, a aluneca afară odată cu curentul respirator, *ch* = cufundarea, intrarea în ceva = a te asimila în ceva.

ich

exprimă esența germanului: prietenos, urât; sau cu *g* la sfârșit

Halt! Hebe hurtig hohe Humpen!
Hole Heinrich hierher hohe Halme

Prin *h* cuvântul devine mai puternic, dobândește vigoare. Unii oameni vorbesc prea aproape de buze și din această cauza vorbirea lor pierde din forță și penetranță. La "Halt!" (Stai!) Respirația afară! Semnul exclamării! Acela pe care îl chemăm, trebuie să se și oprească, într-adevăr.

Pfeife pfiffige Pfeiferpfiffe

În *pf* zace o respingere dură: compară "*pfui!*", aici, ieșind din repaus, spre activitate.

Empfange empfindend Pfunde Pfeffer

Atenuat: *pf* moale și dur; devenim mai politicoși, aproape sentimentali.

Schwinge schwere Schwalbe
Schnell im Schwunge
Schmerzlos

= comunicăm ceva în mod intim, confidențial. Dacă facem abstracție de sens, sunetul se revelează! Spre acest lucru trebuie să năzuim.

Ach forsche rasch;
Er schoß so scharf auf Schussweise

Suntem luați pe sus de sunete, suntem apucați de ele! Siflantele.

Drück die Dinge, die beiden Narrenkappen Tag um Tag stoßen!
Sturm-Wort rumort um Tor und Turm

de nuanțat în consoane; primele: mai mult înotăm în curentul vorbirii, ultimele: izbim.

Molch-Wurm bohrt duch Tor und Turm

să rostim cuvintele cât mai întunecat și tunător, spre a înlătura o eventuală nuanță prea luminoasă a vorbirii.

Dumm tobt Wurm-Molch durch Tor und Turm

luați seama la cele trei dispoziții sufletești diferite, care iau naștere în cele trei rânduri numai cu ajutorul sunetelor vorbirii.

Abracadabra
Rabadacabra = agresiv!
Bradacaraba = mai puțin nobil!
Cadarabraba

Acest cuvânt ar putea fi resimțit ca un fel de mantram. Comparați cu poetul francez Mallarmé, "mot magique". Dovedește că nu e un cuvânt născocit cu ajutorul minții.

A	= omul întreg
b	= înveliș, casa omului
Ab	= om în casa lui
Abr	= aleargă
Abra	= iese afară
Abrac	= se păstrează acolo cu putere
Abraca	= se simte om
Abracad	= arată spre semenul lui
Abracadabra	= simte apoi în el tot un om!

IV.

Dornach, 4 septembrie 1924, la amiază

În vorbirea artistică trebuie să fie angajat întregul organism – organismul nervilor, organismul circulației sanguine și organismul metabolic. Respirația și pulsul se află într-un raport de 1:4; 18 respirații și 72 de bătăi ale pulsului pe minut. Omul grec, care încă mai simțea cu adevărat suprasensibilul și, de asemenea, știa să-l exprime, fiindcă nu era situat încă în Eu, ca omul actual, dădea expresie acestor legi în hexametree. Trei dactili, cezura pe o inspirație; apoi iarăși trei dactili, pauză, sfârșitul rândului.

— U U — U U — U U / — U U — U U — U U /

Poezia epică greacă trebuie să fie mai mult recitată; în eposul nordic există deja o puternică tendință de a declama, dată de tonurile înalte și tonurile grave.

Recitare = mai mult pentru poezia epica

Declamare = mai mult pentru poezia lirica.

Singe o Muse vom Zorn mir des Peleiden Achilleus

Cântă, o, muză mânia ce-aprinse pe-Ahil' peleianul

— U U — U U — — / — U U — U U — — /

cezura pentru respirat

pauză

În ritm sunt două sisteme: Respirație normală 18 — sânge, puls 72 = 1:4. Dacă nu folosim cezura, se simte că lipsește ceva. Aici trebuie să avem grijă nu numai să menținem ritmul fluent, lichid, ci și să dăm coloritul just vocalelor, conform sensului. Să facem ca sunetul să fie transparent: modulație lăuntrică la cuvântul "muză": *u*, -spre deosebire de acesta, Empuse: aici avem un *u* dur. A apuca ceva, a exprima: Mânie! În plus se manifestă, desigur, și voința.

La Homer: prin epopee răsună ceea ce e nemuritor — la Klopstock: apare sub formă de suflet. Azi: a dispărut cu totul.

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit

Von heleden lobebaeren von grôzer arebeit

În germana veche: ton înalt și ton grav. Acest epos avea drept conținut întâmplări din lumile suprasensibile, care se așteptau pe suflete ca niște coșmaruri: mar = Nacht-mar! Dar: încă unit cu întreaga organizare a ființei umane, comparați aceasta cu copilul care crește. Poporul când este încă tânăr — din forțele de creștere ia naștere poezia. Eposul este forma poetică originară. Dacă vrem să avem din nou stil, trebuie să respectăm aceste lucruri.

Deosebire: *Recitare* – *Declamație*

Epic:

Ceea ce se plăsmuiește în propoziții armonioase: ceea ce – în mod plastic – imaginativ – modelează inspirația, lucrează cu pauzele, pregătind în mod deosebit, necesar, plăsmuirea momentului nou. Epica greacă: recitată. Epica nordică: prin ton înalt și ton jos apare deja impulsul voinței – Germanii aveau o dispoziție sufletească lirică, lor li se potrivea bine declamația.

Liric:

Muzical-declamator. Lucrează expirația: pe valurile ei este exprimat elementul muzical.

Dramatic:

Se slujește de ambele mijloace, amândouă se întrepătrund; elementul muzical-declamator - nota lirică: atunci când interpretul exprimă o trăire proprie; recitare: epicul: când povestește sau emite o judecată, narare agitată: se accentuează puternic elementul consonantic; replici: mai întâi vocalic, cât timp se vorbește lent.

Recitare

Es stand in alten Zeiten
Ein Schloß, so hoch und hehr,
Weit glänzt' es über die Lande
Bis an das blaue Meer.

Prezentați toate acestea în așa fel încât oamenii să le vadă! De exemplu: *a* din “*es stand*” trebuie, fără îndoială, să ne captiveze. Să-l folosiți pe *a*, care ne proiectează afară întâmplările, transpunându-le în vremurile vechi: “În vremuri vechi” (In alten Zeiten): *a* se îndepărta. *o* din cuvântul “Schloß”: plin, rotund. “*hoch und hehr*”: spre a crea impresia de pompos, îl facem în mod plastic. “*über die Lande*”: împărțim grupul de cuvinte în sine, dar nu în mod neclar. “*blaue Meer*”: *a* se îndepărta.

Epos:

A lua sunetele înapoi într-o regiune mai întunecată, sunetele palatale. Corpul eteric: forțe de creștere.

Lirică:

Comunicăm lumii ceva din trăirile lăuntrice cele mai profunde. Suportabilă doar dacă se vorbește în labiale. Partea cea mai lăuntrică e unită tocmai cu voința. Eul.

Drama:

Trăiește în elementul simpatie-antipatie. Corpul astral; organ de expresie pentru aceasta = limba; adică simțim gustul amar, acru, dulce. Poetul va îngămădi consoane linguale.

Considerații generale. Elementul muzical urzește în sine însuși. Vorbirea are nevoie de gestul mișării, care nu e voie să fie oprit niciodată. Aici zace pericolul cel mai mare pentru unii, care simt elementul cântului vocal mult mai mult decât pe cel plastic. - Nu e bine să fie prea puternic elementul voinței conștiente, care trebuie să se manifeste mult mai târziu în poezie, când cel dramatic intervine în poezie. - Când forța dramatică ajunge să predomină, elementul epic e reprimat; această forță devine prea puternică.

Declamație: Über allen Gipfeln
Ist Ruh.
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Prima parte: Trebuie să introducem puțin voința în respirația ce năvălește cu totul afară; din conștienta capului, nu rezonanța capului; folosiți consoanele labiale, altfel e înfiorător; o descriere obiectivă, aproape epică. Mergem mai mult în pas cu simțirea, dacă vorbim pe respirația ce se revarsă liber în afară.

În partea a doua, încercăm să ne desprindem cât mai mult de noi înșine. Descrierea obiectivă a trecut, s-a sfârșit. Poetul intră în lăuntrul său. La cuvintele "*warte nur*" (așteaptă numai) intră în acțiune sistemul pieptului. Acest lucru trebuie să iasă în evidență printr-o pauză, pe fundalul a ceea ce a fost înainte. După "*balde*" (curând) e timpul să respirăm, să scoatem iarăși afară din noi respirația. Să zăbovim puțin asupra cuvântului "*ruhest*" (vei odihni). - în poezie nu trăiește o durere intensă, ci o stare cu totul transfigurată a celui care e pregătit, ba chiar dorește să intre în liniștea veșnică. - Totuși, alături de sistemul capului, prin forțele căruia a fost rostită prima parte, apare sistemul ritmic, care este viața de simțire.

V.

Dornach, 4 septembrie, după amiază

După ce ieri au fost arătate deosebirile fundamentale dintre declamație și recitare, putem atrage acum atenția asupra termenilor de specialitate prin care erau desemnați actorii, și care în trecut aveau o anumită îndreptățire.

Naivi: mai mult recită, vorbesc pe un ton mai înalt
Sentimentali: mai mult declamă, vorbesc pe un ton mai jos
Actor de compoziție: recită, dar pe ton jos
Interpret de eroi: declamă, dar pe un ton înalt

În vremurile mai vechi, asemenea tipuri nu erau ceva arbitrar, ci, în teatrul epocilor trecute, ele aveau la bază buna tradiție veche, care era pe deplin îndreptățită. Numai că azi s-au pierdut cheile care să ne permită să înțelegem aceste aspecte.

Dat fiind faptul că mâine își va începe cursul dl. Dr. Steiner, vom folosi tot timpul de azi pentru exerciții practice.

Hoch klingt das Lied vom braven Mann,
Wie Orgelton und Glockenklang.
Wer hohen Muts sich rühmen kann,
Den lohnt nicht Gold, den lohnt Gesang.
Gottlob, daß ich singen und preisen kann,
Zu singen und preisen den braven Mann.

Pur liric; consoane labiale.

Der Tauwind kam vom Mittagsmeer
Und schnob durch Welschland trüb und feucht;
Die Wolken flogen vor ihm her,
Wie wenn der Wolf die Herde scheucht.
Er fegte die Felder, zerbrach den Forst;
Auf Seen und Strömen das Grundeis borst.

Descriind; sunete palatale. Trebuie ca auditorul să audă rostite mai îndelung cuvintele care sunt menite să intre în ființa lui; de exemplu, "*Wolken*", "*Grundeis*" ș.a.m.d. Dimpotrivă, mai mult ca în treacăt, ceva mai repede, va fi rostită propoziția secundară: "Wie wenn der Wolf die Herde scheucht." "*Wolf*" (lup): rău, gest al cuvântului.

În încheiere, patru exerciții meditative asupra limbajului:

Weiß Helligkeit scheint in die schwarze Finsternis
Die schwarze Finsternis ergreift die fühlende Seele
Die fühlende Seele ersehnet die weiße Helligkeit
Die weiße Helligkeit ist der wollende Seelentrieb
Der wollende Seelentrieb findet die weiße Helligkeit
In der weißen Helligkeit webet die sehnende Seele -

Să exprimăm realități pur spirituale: lăsăm să transpară deosebirea dintre lumină și întuneric. Mai mult în simțirea pură, mai puțin în impulsul de voință: "*Die fühlende Seele ersehnet die weiße Helligkeit.*" (Sufletul ce simte duce dorul luminozității albe.) Tot așa, găsirea luminozității. Cuvântul "*Webet*" mai mult în curentul simțirii pure, celelalte mai mult în impulsul voinței.

Linie directoare pentru ceea ce trebuie să exprimăm noi în arta noastră. Exercițiul următor constituie, în alcătuirea sa, o inversare a ceea ce a fost clădit în exercițiul: "In den unermesslich weiten Räumen."

Du findest dich selbst:
Suchend in Weltenfernen,
Strebend nach Weltenhöhen,

Kämpfend in Weltentiefen.

Mai întâi ceea ce ține de reprezentare, apoi cele trei nuanțări: căutând, năzuind, lup-
tând.

Sende aufwärts sehnend Verlangen -
Sende vorwärts bedachtes Streben -
Sende rückwärts gewissenhaft Bedenken.

Cu toate că e o întoarcere înapoi, creștem intensitatea.

Asemenea strofe mantrice sunt folositoare în multe privințe. Ele ne vor învăța, de
asemenea, să facem din vocea noastră o luntre, care duce pe altcineva. Este foarte
important, când trebuie să recităm pentru euritmie, ca vocea să devină o luntre ce
duce pe cineva!

Wäge dein Wollen klar,
Richte dein Fühlen wahr,
Stähle dein Denken starr:
Starres Denken trägt,
Rechtes Fühlen wahr,
Klarem Wollen folgt
Die Tat.

Mai întâi: Așteptare. Ca o poruncă venită din lumi spirituale, de la niște entități spir-
ituale, nu doar de la un dascăl bătrân, plin de bunăvoință.

A doua parte sintetizează ceea ce e deja pregătit, împlinirea. La "*wahrt*" trecem
spre *t*, care are ceva coborâtor. Dacă e necesară o pauză, o facem după "*folgt*".

Trebuie să dispară tot ceea ce e abstractism didactic, însă trebuie să intre ceea ce
e trăire spirituală vie. Să evităm o atitudine didactic-religioasă. Posibilitatea de a
umple ceea ce ține de natură cu elementul imaginativ-plastic sau cu cel muzical. Aici
amândouă se întrepătrund. Trebuie să se dizolve, să se spiritualizeze ceea ce în cadrul
percepției senzoriale e imagine.

Dacă ne gândim la scena din tărâmul spiritului, "Poarta inițierii", Devahan,
Tabloul 7, putem vedea despre ce e vorba aici.

În partea a doua e necesar un puternic impuls de voință.

MODELAREA VORBIRII
ȘI
ARTA DRAMATICĂ

PARTEA ÎNTÂI

Despre arta propriuzisă a modelării vorbirii

CONFERINȚA I-A

Dornach, 5 septembrie 1924

Modelarea vorbirii ca artă

Acest curs are o mică poveste și poate că e necesar să întretes această mică poveste în introducerea pe care am de gând s-o dau aici, deja și din cauză că azi nu intenționez să ofer decât o introducere generală. Măine vom putea începe apoi cu structurarea propriu-zisă a cursului. Această structurare va fi făcută în sensul că expunerile referitoare la modelarea vorbirii și la arta dramatică vor fi prezentate de mine, iar de partea care are drept conținut modelarea propriu-zisă a vorbirii, se va ocupa d-na Dr. Steiner, astfel că vom ține cursul amândoi împreună.

Prima parte a cursului va cuprinde arta propriu-zisă a modelării vorbirii, a doua va trata despre arta scenică, așadar despre ceea ce ține de reprezentațiile dramatice de pe scenă, de arta regizorului, de arta scenei în general. În partea a treia cursul va ajunge să trateze tema: Artă actorului și tot ceea ce stă în fața artei dramatice - fie doar în calitate de spectator, care se bucură de creațiile scenice, fie în calitate de critic și altele asemenea, aș zice: artă actorului și restul omenirii. Aceasta va fi partea a treia. Se va putea discuta despre faptul că epoca noastră conține anumite cerințe în ceea ce privește artă actoricească, precum și despre felul în care artă actoricească trebuie situată în epocă, în raport cu felul cum trăiește azi omenirea în general.

Am spus că acest curs are o mică poveste. El își are punctul de plecare în faptul că la d-na Dr. Steiner și la mine au venit câteva persoane care simțeau nevoia să se apropie de antroposofie venind din direcția muncii lor pe tărâmul artei dramatice, în convingerea că, dacă azi antroposofia urmează să fie aceea care dă impulsuri înnoitoare pe toate tărâmurile, pe cel al vieții religioase, al artei, al științei etc. - ar trebui sau ar putea să fie date asemenea impulsuri și în ceea ce privește artă dramatică.

Această convingere este cu totul îndreptățită, dat fiind faptul că au fost create niște premise, prin diferitele cursuri de artă vorbirii pe care d-na Dr. Steiner le-a ținut deja. A fost prezentat și acum un curs de artă vorbirii, condus de d-na Dr. Steiner, care a avut loc aici și la care mi-a fost îngăduit să mai adaug deja pe atunci unele lucruri care se referă la artă scenică însăși. Au fost create niște premise prin faptul că de la acest curs au pornit diferite impulsuri și că, pe de altă parte, niște personalități care activau în domeniul artei scenice au adus deja în fața publicului larg unele dintre aspectele pe care noi le-am dat până acum, ca îndemnuri în această direcție. Câteva grupe de oameni au pășit pe scenă, în mod public, recunoscând, în primă instanță, că pentru ei înșiși pot veni de aici anumite impulsuri.

La aceasta se adaugă faptul că acea artă care există printre noi cu începere din anul 1912, artă euritmiei, se învecinează îndecaproape, cât se poate de strâns, cu artă scenică a epocii noastre. Iar faptul că în viitor această artă a euritmiei trebuie să devină una cu artă scenică, reiese deja din modul exterior în care ea trebuie să fie prezen-

tată, astfel încât în viitor arta dramatică va trebui să vadă în euritmie ceva care face parte din ea. Această euritmie, atunci când am creat-o, era concepută pentru un cadru cât se poate de restrâns, sau poate că nu m-am gândit la nici un fel de cadru, aş putea spune, fiindcă în anul 1912 lucrurile stăteau cum stau întotdeauna atunci când în mişcarea antroposofică se lucrează aşa cum trebuie: iei ceea ce e cerut de karma şi dai cât de mult o permit împrejurările. În mişcarea antroposofică nu se poate altfel. În mişcarea antroposofică nu există tendinţa de a avea idei reformatoare, nu există tendinţa de a aşeza în lume o idee, ci avem în faţa noastră karma. Şi pe atunci situaţia a fost aşa că în sânul unui cerc de oameni extrem de mic a luat naştere nevoia de a crea un fel de meserie, aş zice. Totul s-a întâmplat în modul cel mai natural, mai conform karmei. Şi atunci, în primă instanţă, eu am făcut atâta cât era necesar spre a veni în întâmpinarea acestei karme.

Pe urmă a fost ceva tot atât de karmic atunci când, după doi ani, d-na Dr. Steiner, al cărei domeniu de activitate era în intimă atingere cu arta euritmică, şi-a asumat sarcina de a se ocupa de aceasta. Şi tot ceea ce a luat naştere de aici, i se datorează, propriu-zis, ei. E, deci, absolut natural că şi acest curs, care îşi are izvorul în mod direct în aceste impulsuri din anii 1913, 1914, se situează pe tărâmul Secţiei pentru Artele Cuvântului, care e condusă de d-na Dr. Steiner.

Aşadar, pe baza tuturor condiţiilor preliminare amintite, s-a format această idee, de a face aici ceva pentru arta modelării vorbirii şi pentru arta dramatică. Pot spune doar că, pentru început, trebuie să facem ceva. Ideea la care mă refer şi-ar fi primit sensul deplin, fireşte, numai dacă aici s-ar fi adunat doar actori profesionişti sau unii care, pe baza unor premise suficiente, vor să îmbrăţişeze această meserie, într-un cerc, probabil, nu prea mare, şi dacă am fi înaintat atât de mult cu munca noastră în sensul acestei tripartiţii, pe care, de altfel, aş vrea s-o păstrez în ceea ce priveşte acest curs, dar dacă am fi înaintat atât de mult cu munca încât participanţii s-ar fi constituit într-o trupă de actori, o trupă de actori ambulanţi, care ar fi aplicat în diferite localităţi lucrurile pe care le-am fi învăţat împreună aici. Fiindcă lucruri de felul celor ce vor fi prezentate aici îşi au sensul lor adânc de-abia atunci când sunt puse în faţa lumii. Deci, acesta ar fi fost, în fond, sensul ce rezulta din chestiunea însăşi.

Ei bine, că dvs. nu vreţi aşa ceva şi că nu e posibil să facem cu acest auditoriu lucrul la care m-am referit adineaori, este, de asemenea, cât se poate de clar. Nu cred că el s-ar putea realiza, cu toate că nici măcar n-ar fi atât de groaznic de rău pe lume dacă trupele de teatru existente ar fi înlocuite în acest mod; dar despre câţiva dintre cei pe care-i văd aici, despre ei ştiu că nu au această intenţie!

S-a întâmplat însă că, din două motive, lucrurile n-au putut lua această orientare practică: în primul rând, din cauză că nici cei care ar fi trebuit s-o facă, nici noi, care ar fi trebuit să dăm impulsul în acest curs, nu aveam bani; banii sunt ceea ce ne lipseşte întotdeauna cel mai mult. În sine, acest lucru ar fi fost realizabil, numai că nu există bani pentru aşa ceva, iar fără o bază solidă, nu se poate face aşa ceva, fireşte; aşa ceva se poate face numai pe propriul risc al celor care primesc impulsul.

Apoi, pe de altă parte, tocmai faţă de acest curs s-a trezit un interes atât de viu, încât am fost nevoit să încep a-mi pune întrebarea: Cine se mai poate alătura acestui

impuls, în afară de actorii profesioniști sau de cei care lucrează în scopul de a-și însuși arta actorului? La început, am procedat cam riguros; dar cercul fusese deja străpuns, și acuma nu se mai sfârșește. Aceasta este principala experiență pe care am făcut-o cu acest prilej. Așadar, cursul va descrie, în esență, conținutul artei scenice, în măsura în care această artă scenică își rotește cu adevărat privirile în toate direcțiile, ca să găsească mijloacele ajutoare și orientarea necesară. Și așa se face, prea stimatăii mei auditori, că azi aș vrea să vorbesc în mod introductiv despre ceea ce va constitui conținutul propriu-zis al cursului.

În primă instanță, trebuie să subliniez faptul că, în mod frecvent, oamenii nu știu să privească limbajul, sub raport artistic, așa cum e necesar s-o facă acela care, într-un fel sau altul, trebuie să pună vorbirea în slujba artei. Când e vorba de vorbire, de limbaj, poți face aproape mereu aceeași experiență, pe care o facem în ceea ce privește creația poetică și alte câteva lucruri. Aproape nici unui om nu-i va veni în minte să se așeze la pian și să cânte, dacă nu s-a străduit să-și creeze premisele necesare. Totuși, există tendința generală de a crede că oricine poate să scrie poezii și oricine poate vorbi așa cum trebuie. Dar imperfecțiunile ce domnesc pe acest tărâm nu vor fi înlăturate, și la fel de puțin va fi înlăturată nemulțumirea generală care domnește în mijlocul interpreților, înainte ca să se încetățenească drept convingere unanim împărtășită ideea că pentru a vorbi e necesară la fel de mult o pregătire anterioară, ca și pentru interpretarea muzical-artistică.

M-am dus odată la o întrunire antroposofică, organizată cu ocazia unui curs, la un fel de five o'clock tea; fusese prevăzut și un program artistic. Nu vreau să vorbesc despre toate punctele din acest program, ci numai despre unul singur. Eu nu avusesem nici un amestec în alcătuirea programului, sarcina revenise comitetului de organizare din localitate. Și iată, îmi vine în întâmpinare principalul organizator, și eu încerc să aflu care e programul. Atunci îmi spuse că va recita el însuși ceva. Iar eu am fost nevoit să adopt și de astădată acea tehnică pe care suntem nevoiți s-o aplicăm în asemenea situații - de a mă îngrozi până în măduva oaselor și de a n-o arăta. Acest lucru trebuie și el învățat, dar cred că în acel moment mi-a reușit, în primă instanță. Am întrebat apoi ce are de gând să recite. Mi-a spus că, mai întâi, o poezie scrisă de cel care l-a educat pe Friedrich Wilhelm IV, închinată lui Kepler. Întâmplător, cunoșteam poezia, e o poezie minunată, dar îngrozitor de lungă, mai multe pagini tipărite. Am spus: Dar va dura cam mult. - Atunci el spuse că nu e singurul lucru pe care vrea să-l recite, că va mai recita imediat după aceea "Basmul despre Șarpele cel Verde și despre frumoasa Lilie" de Goethe și apoi, dacă mai merge, și poemul "Tainele", de Goethe. Și acuma, într-adevăr, cu toată tehnica de care dispuneam, nu mi-am mai putut reține tot atât de ușor spaima!

A început cu poezia. Era, în orice caz, o încăpere de mărime potrivită, dar, oricum, înăuntru se afla un număr destul de mare de oameni. - Primul ieși, ieși și al doilea, al treilea deveni un grup întreg, și, până la urmă, o doamnă cu suflet foarte bun se afla în mijlocul încăperii, drept unic spectator. Recitatorul spuse acum: Poate că totuși durează cam mult. - Cu asta, scena se încheie.

Asemenea concepții există nu numai în afara Societății Antroposofice, ci, uneori,

și în cadrul Societății Antroposofice. Ei bine, aceste lucruri, pe care le putem caracteriza aici, povestind asemenea episoade grotești, care însă, în formele lor mai moderate, se întâmplă, totuși, de multe ori, trebuie depășite temeinic, firește, dacă vrem ca pe acest tărâm să domnească mulțumirea pentru cel ce posedă înțelegere artistică și elan artistic. Înainte de toate, trebuie înțeles temeinic faptul că arta modelării vorbirii trebuie să fie, pentru vorbitor, cu adevărat o artă, până la nivelul celui mai neînsemnat sunet al vorbirii, exact la fel cum muzica trebuie să fie o artă, până la nivelul celui mai neînsemnat sunet.

De-abia dacă acest lucru va fi înțeles cu adevărat, în domeniul artelor cuvântului va apărea o oarecare mulțumire și, mai ales, câte ceva din ceea ce ar putea face ca artele cuvântului să aibă iarăși stil, artele cuvântului, care, de fapt, au alungat în mod temeinic stilul. Nici o artă nu este posibilă fără stil

Ei bine, aici, când se discută asemenea probleme, e bine să atragem întotdeauna atenția asupra felului în care ele se raportează la ceea ce se află, ca realitate ocultă, în dosul lucrurilor. Și așa ia naștere întrebarea: Unde este, de fapt, în om, punctul de plecare al vorbirii?

Căci vorbirea nu pornește direct din eu, ci vorbirea își are punctul de plecare, de fapt, în organizarea astrală. Și animalul are acest organism astral, numai că, de obicei, nu ajunge să vorbească. Și aceasta din cauză că părțile entității umane, părțile entității animale, nu există doar pentru ele înseși, separat, ci fiecare din ele e pătrunsă de toate celelalte și, prin acestea, e modificată în entitatea sa.

Nu e niciodată just, în sensul deplin al cuvântului, să spunem să omul constă din corp fizic, corp eteric, corp astral și eu, fiindcă ușor ne putem face ideea că aceste părți ale naturii umane există una lângă cealaltă și că e posibilă o concepție care așează aceste părți una lângă alta. Când omul e în stare de conștiință trează, ele se întrepătrund. Așa că trebuie să spunem: omul nu are doar un corp fizic - acesta ar arăta cu totul altfel, dacă ar fi supus doar propriilor sale legi -, ci omul are un corp fizic, care e modificat de corpul eteric, de corpul astral, de eu. - În fiecare parte a naturii umane stau vârate și celelalte trei. Așa că și în corpul astral există vârată fiecare din celelalte părți ale naturii umane.

Ei bine, așa e și la animal: corpul fizic e vârat în corpul astral al animalității, corpul eteric stă vârat în corpul astral al animalității, dar numai la om corpul astral e modificat de eu. Și de la acest corp astral, care e modificat de eu, pornește impulsul vorbirii.

Tocmai acesta e lucrul de care trebuie să ținem seama, dacă vrem să ajungem, în arta modelării vorbirii, în mod artistic, până la sunetul izolat, căci în vorbirea obișnuită, cotidiană, sunetul se formează cu totul în subconștient. Dar trebuie să facem în așa fel încât acest subconștient să urce în conștiință, dacă e ca vorbirea să fie scoasă din sfera neartisticului și înălțată în sfera artisticului.

Să reflectăm aici la un singur lucru. Vorbirea n-a pornit nicidecum de la acel mod de a vorbi pe care-l folosim azi în viața obișnuită, la fel de puțin pe cât scrierea oamenilor a provenit din scrierea moartă actuală. Comparați vechea scriere hieroglifică a Egiptului Antic, bazată pe imagini, și veți avea o reprezentare despre ceea ce a stat la

originea scrisului. Tot astfel, vorbirea nu izvorăște din vorbirea noastră actuală, care conține tot soiul de lucruri convenționale sau legate de cunoaștere etc., ci vorbirea își are izvorul în ceea ce trăiește în om sub formă artistică.

Dacă vrem, deci, să înțelegem artisticul, trebuie să avem măcar un sentiment al faptului că vorbirea a izvorât din ceea ce este artistic în om, nu din scopurile umane utilitariste sau științifice.

Au existat vremuri în evoluția omenirii în care oamenii, când vorbeau - ceea ce se întâmpla mult mai rar decât azi -, nu puteau deloc să vorbească neritmic, simțeau nevoia de a vorbi mereu în ritmuri. Au fost vremuri în care, de pildă, când îi părea că un lucru are o anumită importanță, omul nu putea să-l spună altfel decât prin arta modelării vorbirii. Să luăm un exemplu foarte simplu: pe baza impulsurilor vorbirii originare, cineva voia să spună că un om merge poticnindu-se. Ar fi fost suficient să spună că acest om se poticnește de bâte, fiindcă în cultura originală peste tot erau bâte pe jos, sau că se poticnește de pietre, fiindcă peste tot erau pietre. Dar el nu spunea așa, ci spunea că omul respectiv se poticnește de bâte și pietre, pentru că în expresia "*bâte și pietre*" (Germ. - Stock und Stein - n.t.) - absolut indiferent că prin aceasta era sau nu desemnată cu exactitate realitatea exterioară - trăiește un element lăuntric de modelare a vorbirii. Dacă cineva vrea să sublinieze ceva în mod deosebit, nu va spune că o corabie se scufundă cu oamenii de la bord, ci va spune că se scufundă, de asemenea, și cu ceea ce, poate, nu e prea mult agreat pe bord, cu șoarecii. Va spune, deci, că o corabie se scufundă "*cu oameni și șoareci*" (Germ. "mit Mann und Maus" - n.t.), dacă plăsmuiește fraza din impulsul original al vorbirii.

Acest impuls al vorbirii trăiește azi, de fapt, cel mai puțin în omenire. Există niște cauze care fac ca el să nu domnească azi. Cauzele constau în faptul că, din păcate, el nu domnește nici în școală, pentru că școlile noastre - și anume în întreg sistemul vieții internaționale - și-au pierdut caracterul artistic. De aceea e nevoie ca noi, în școala Waldorf, să dezvoltăm iarăși elementul artistic, pentru că școala noastră a pierdut acest element artistic și e clădită pe știință. Știința însă e ceva neartistic. Și așa, știința s-a infiltrat în școală. Treptat, în cursul ultimelor patru-cinci secole, școala noastră a devenit, pentru cel care intră într-o sală de clasă și are simț artistic, instituția cea mai barbară dintre câte ne putem imagina.

Dar, dacă în educație elementul artistic e inexistent - dar în clasă se vorbește, căci vorbirea face parte din predare -, dacă în școală nu există elementul artistic, deci dacă el nu se revarsă în munca educativă, e absolut de la sine înțeles că, mai târziu în viață, oamenii nu-l au. Și, din această cauză, omenirea posedă azi, în general, într-o măsură extraordinar de mică, simțul artistic și tot de aceea nu simte prea mult nevoia de a modela vorbirea în mod artistic. Prea rareori se apune: acest lucru n-a fost rostit frumos; dar foarte adeseori auzim: acest lucru n-a fost exprimat în mod just.

Gramaticianul pedant îi corectează pe toți, dar omul cu simțire artistică ne corectează foarte puțin felul de a vorbi. Așa sunt azi uzanțele generale, ele spun că acest lucru nu e atât de necesar.

Corpul astral e situat, cu cea mai mare parte a sa, în subconștientul omului. Dar cel ce vrea să devină un artist al cuvântului trebuie să învețe a stăpâni ceea ce, în vor-

birea obișnuită, se desfășoară în mod inconștient în corpul astral. În epoca modernă, oamenii au început să simtă acest lucru. De aceea au apărut diferite metode nu numai pentru cântul vocal, ci și pentru recitare, declamare ș.a.m.d. Dar se procedează într-un mod foarte ciudat.

Se procedează cam așa cum ar proceda cineva care ar vrea să-l învețe pe un alt om să are, fără a ține seama de felul cum arată un plug, de ogorul pe care trebuie să-l are, de scopul urmărit prin faptul că arăm, ci ar întreba doar atât: Da, acesta e brațul uman, acesta e antebrațul uman; ce unghi trebuie să formeze, în conformitate cu legile naturii - acest cuvânt e folosit foarte frecvent - brațul și antebrațul? În ce mod trebuie să se miște partea de jos a coapsei, atunci când brațul și antebrațul se mișcă într-un anumit unghi sau iau o poziție într-un unghi oarecare? ș.a.m.d. - ca și cum nu s-ar lua seama absolut deloc la rostul pe care-l are plugul ieșit pe ogor și s-ar întreba doar: prin ce metodă îl facem pe om să execute un anumit gen de mișcări? - Așa sunt concepute aceste metode pentru învățarea vorbirii. Ele sunt practicate excluzându-se constituția obiectivă a vorbirii. Îl putem învăța pe un om să are, dacă, înainte de toate, știm să mânuim un plug, dacă știm cum se ară în mod just și dacă avem grijă apoi ca omul respectiv să nu facă acest lucru în mod greșit. Astfel, și în ceea ce privește arta modelării vorbirii, trebuie să știm că toate aceste metode care apar azi în fața noastră în modul cel mai diletant, din cauză că nu țin seama de cele ce am spus adineaori, trebuie să știm că aceste metode referitoare la tehnica respirației, tehnica diafragmei, rezonanța nazală ș.a.m.d., lucrează ca și cum vorbirea n-ar exista deloc, ele nu pornesc de la vorbire, ci, în fond, de la anatomie. Lucrul care contează aici este să ajungem a cunoaște, înainte de toate, însuși organismul vorbirii. Organismul vorbirii a luat naștere din om, în decursul evoluției omenirii. De aceea, dacă e înțeles cum trebuie, el nu va contrazice, în esență, organizarea umană, iar punctele unde intră în coliziune cu ea, trebuie găsite în aspectele de detaliu, ele nu pot suferi o corectură prin niște metode care, de fapt, au la fel de mult a face cu vorbirea ca și gimnastica cu aratul, dacă printre aparatele de gimnastică nu s-ar lua cumva tocmai un plug, ceea ce, totuși, n-am văzut niciodată până acum într-o sală de gimnastică. N-aș considera că este o prostie să se ia printre aparatele de gimnastică și un plug, poate că ar fi chiar un lucru foarte înțelept, numai că până acum așa ceva nu s-a întâmplat.

Așadar, acesta este esențialul, ca, înainte de toate, noi să cunoaștem organismul vorbirii ca atare. Acest organism al vorbirii este, de fapt, așa că, în cursul evoluției omenirii, s-a revărsat direct din forma modificată de eu a corpului astral uman. De aici provine vorbirea. Numai că aici trebuie să ținem seama de un lucru: corpul astral se izbește în partea de jos a ființei de corpul eteric, în partea de sus se izbește de eu - așa cum se prezintă omul când e treaz. Iar când e în stare de somn, atunci nu vorbește, dacă se află într-o stare de conștiință normală.

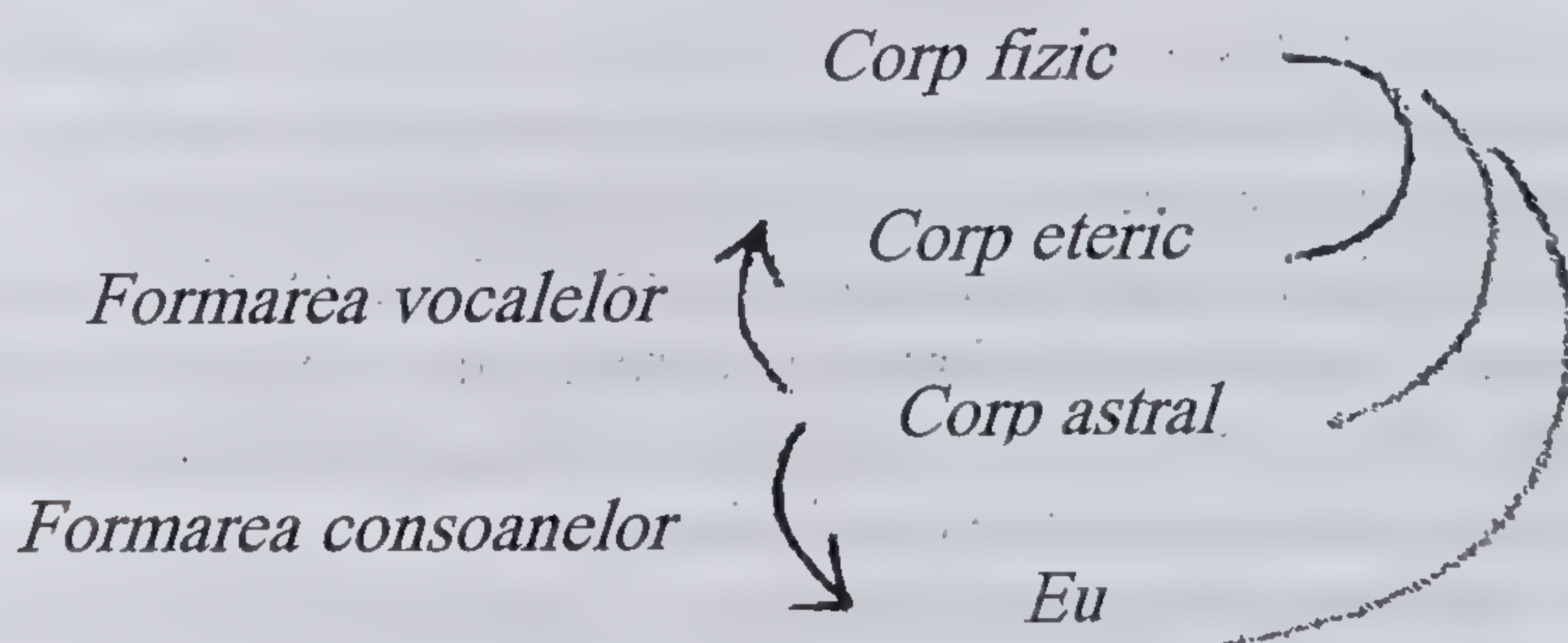
Corpul astral se izbește mai întâi de corpul eteric. Ce face prin aceasta? Se adresează unui element de care, în viața obișnuită, omul nu prea e conștient; căci, cu ce are de-a face corpul eteric? În primă instanță, corpul eteric are de-a face cu faptul că, deja după ce omul a luat în gură un aliment, ia în primire acest aliment și-l transformă treptat, îl face așa cum are nevoie de el organismul, mai bine zis, așa cum orga-

nismul are nevoie de forța sa.

Organismul eteric este acela care asigură creșterea, din copilărie și până la maturitate. Dar corpul eteric participă și la viața sufletească, el e acela care asigură memoria ș.a.m.d., dar acest corp eteric are și niște funcțiuni despre care, de fapt, omul nu știe aproape nimic. De aceea, omul nu știe aproape nimic - chiar dacă are cunoștință de rezultate, chiar dacă știe că e sătul sau flămând - despre felul cum corpul eteric face să apară aceste stări. Pentru om, activitatea corpului eteric rămâne destul de inconștientă.

În procesul vorbirii, între corpul astral și corpul eteric are loc tot ceea ce, în limbă, este legat de vocale. Vocala ia naștere prin faptul că impulsul de a vorbi al omului trece din corpul astral, unde își are originea, în corpul eteric. De aceea vocala este ceva care se formează în adâncul naturii umane. Vocala e modelată într-un mod mai inconștient decât e modelată, în general, vorbirea. De aceea, tocmai în cazul rostirii vocalelor e vorba de niște aspecte nespuse de intime ale vorbirii, e vorba de ceea ce, în străfundul cel mai adânc al omului, are legătură cu întreaga entitate umană. Așa că, la acțiunea impetusului vorbirii asupra corpului eteric, avem de-a face cu producerea vocalelor (v. schema).

În cealaltă direcție, corpul astral se izbește de eu. Eul este ceea ce, sub forma pe care o avem în omul pământesc, e cunoscut de fiecare. Căci eul este acela prin care noi avem percepțiile senzoriale. Eul este acela prin care, în esență, noi putem gândi. Ceea ce desfășurăm drept activitate conștientă are loc în eu. Din cauză că corpul astral participă la aceasta, ceea ce are loc în procesul vorbirii nu poate avea loc în mod chiar atât de conștient ca o activitate oarecare a voinței, totuși, în vorbirea obișnuită, în procesul de formare a consoanelor, intră puțină conștientă, căci acest proces de formare a consoanelor are loc între corpul astral și eu (v. schema).



Aici am atras atenția, pentru început, asupra naturii umane, în ceea ce privește procesul de formare a consoanelor și vocalelor. Putem însă merge mai departe. Ne putem întreba acum: Ce reprezintă vorbirea în cadrul entității umane luate ca întreg? - La această întrebare putem da răspunsul just numai dacă ne întrebăm: Cum au stat lucrurile, de fapt, în limba umană originală, în vorbire, așa cum a apărut ea mai întâi printre oameni?

Această limbă era, propriu-zis, ceva minunat. Abstracție făcând de faptul că, de la

bun început, omul s-a simțit îndemnat să vorbească în ritm, în tact, ba chiar în asonanțe și aliterații, abstracție făcând de acest lucru, în limba originară era așa, că omul simțea, în vorbire, și gândea, în vorbire. Viața de simțire a omenirii originare era așa, că nu existau gânduri abstracte de felul celor din zilele noastre, ci, în momentul când omul avea un sentiment, chiar și sentimentul cel mai intim, se ajungea imediat la un mod sau altul de a modela plastic vorbirea. În vremurile vechi, omul nu putea să aibă sentimente de tandrețe, față de un copil, să zicem, fără a da formă acestor sentimente de tandrețe, în vorbire, prin propriul impetus sufletesc. N-ar fi avut nici un sens să spui, în legătură cu un copil: Îl iubesc în mod tandru -, ci ar fi avut, poate, un sens, să spui: Iubesc copilul așa: *ai ai ai*. -(germ. - *ci ei ci*. n.t.) Pretutindeni exista nevoia de a impregna întregul sentiment cu o modelare a vorbirii.

Și tot la fel de puțin oamenii din vremurile vechi aveau gânduri abstracte, de felul celor pe care le avem noi azi. În vremurile vechi nu existau nici un fel de gânduri abstracte fără limbaj, ci, când omul gândea un lucru, acesta devenea în el cuvânt și propoziție. Omul vorbea lăuntric. De aceea este firesc că în prologul la Evanghelia lui Ioan nu s-a spus: La început era gândul -, ci: La început era Cuvântul - Verbum. - Cuvântul - fiindcă omul vorbea lăuntric și nu gândea atât de abstract ca în zilele noastre. Omul vorbea lăuntric. Și limba originară era așa, că ea conținea gânduri și sentimente. Ea era, am putea spune, vistieria entității umane, în care erau păstrate sentimentele și gândurile.

Acuma gândul a urcat mai sus, în eu, vorbirea a rămas în corpul astral, iar sentimentul a coborât în corpul eteric, astfel încât putem spune (v. schema p. 56): Omul - lăuntric; spre exterior, unde activează mai mult eul; spre interior, și mai mult interiorizat, unde activează corpul eteric, adică acolo unde se merge cu totul spre interior.

Poezia originară era o unitate, ea exprima în cadrul limbii sentimentul și gândul pe care cineva le putea avea în legătură cu lucrurile. Poezia originară era o unitate. Prin faptul că vorbirea a descărcat mai înspre interiorul omului sentimentul, care alunecă spre corpul eteric, ia naștere dispoziția lirică a limbii. Genul care a rămas cel mai aproape de limba originară, care, deci, își are cel mai mult sediul în vorbire, care nici nu poate fi cultivat fără să reînnoim ceva din sentimentul originar față de vorbire, este creația epică, care izvorăște direct din corpul astral. Iar cea care îndeamnă vorbirea să iasă în afară, spre eu, care, în primă instanță, la omul pământesc, se află în legătură cu lumea exterioară - este creația dramatică.

Artistul care lucrează pe tărâmul artei dramatice stă de obicei - dacă nu monologhează - față în față cu un alt om. Și faptul că stă față în față cu un alt om face parte din vorbirea sa, la fel de mult ca ceea ce viețuiește în el însuși.

Poetul liric nu stă față în față cu nimeni. El stă față în față doar cu sine însuși. Vorbirea sa trebuie plăsmuită în așa fel încât ea să devină expresia pură a ființei interioare umane. De aceea poezia lirică modernă nu poate fi rostită - vom explica toate acestea mai amănunțit ceva mai târziu - decât dacă facem în așa fel încât chiar și rostirea consoanelor să încline puțin spre modul de rostire a vocalelor. Rostirea poeziei lirice implică necesitatea de a ști că fiecare consoană poartă în sine și o anumită nuanță vocalică, de exemplu, consoana / poartă în sine un *i*, lucru pe care-l puteți vedea prin

faptul că, în unele limbi, la un moment dat, într-un cuvânt, are loc o dezvoltare spre /, pe când în alte forme se mai află încă un /̣. Fiecare consoană poartă însă astfel în sine un element vocalic. Pentru poetul liric, există, înainte de toate, cerința ca el să învețe a simți elementul vocalic al fiecărei consoane.

Poetul epic trebuie să dezvolte înainte de toate un sentiment pentru următorul lucru - mă refer acumă mereu la cel ce declamă sau la cel ce recită, așadar la acela care aduce în fața publicului creațiile epice: De îndată ce ne apropiem de vocală, ne apropiem de om; de îndată ce ne apropiem de consoană, ne vîrăm în interiorul lucrurilor din lume. Toemai acest lucru face posibilă poezia epică. Ea nu are de-a face doar cu ființa lăuntrică umană, ci cu această ființă lăuntrică umană și cu o realitate exterioară imaginată. Fiindcă lucrurile despre care povestește poetul epic nu sunt prezente, ele sunt doar imaginate. Ele aparțin trecutului sau, în general, se povestește despre un lucru numai atunci când el nu e de față, altfel nu există nici un motiv de a povesti despre acel lucru. Poetul epic are de-a face, așadar, cu omul și cu lucrul imaginar.

Autorul dramatic are de-a face cu obiectul real. Cel căruia i se adresează stă în fața lui. De aici rezultă și deosebirile de care trebuie să ținem seama în modul cel mai riguros. Va trebui să simțim ceea ce am spus deja, atunci când, din diverse puncte de vedere, am dat, ici și colo, câte un impuls, căutând o anumită terminologie; aceste lucruri vor trebui, într-adevăr, să fie simțite cu exactitate, în toată profunzimea lor. Astfel, va trebui să simțim: a vorbi liric înseamnă a vorbi din lăuntrul omului în afară. Ființa lăuntrică se revelează ea însăși pe sine. Când ființa lăuntrică vrea să se desprindă de om, când ființa lăuntrică e atât de puternic impulsionată de ceva, încât simte nevoia să iasă din sine - și așa stau lucrurile cu poezia lirică -, atunci simpla simțire devine strigare, clamare, și atunci ia naștere, dacă e vorba de vorbire, declamația. Așa că o parte a artei vorbirii este declamația, care are misiunea de a aborda mai ales poezia lirică.

Firește însă că elementul liric e conținut, și el, în orice formă a creației literare; de aceea se cere ca, la anumite pasaje, și în poezia epică, și în cea dramatică, să se facă trecerea spre dispoziția lirică. La poetul epic esențialul este că el are un obiect imaginar, pe care-l evocă prin vraja propriei sale arte a cuvântului, și-l evocă mereu, mereu. Poetul epic are predilecție spre recitare.

Poetul liric se exprimă pe sine, se revelează, e un declamator. Cel care-și evocă obiectul prin vraja artei cuvântului, făcându-l să fie prezent în fața publicului, este un recitator. Și voi avea motive să continui numai acolo unde va trebui să prezint dezvoltarea completă a acestei probleme.

Dacă cineva nu are în fața sa doar obiectul imaginar pe care-l evocă, ci are în fața sa, în carne și oase, acest obiect, față de care vorbește, atunci el conversează. Aceasta e cea de a treia formă: conversația.

Din aceste trei specii ale artei modelării vorbirii constă, de fapt, arta de a vorbi pe scenă. De obicei, cea din urmă este rău înțeleasă, din cauză că toemai conversația a fost scoasă cel mai mult din elementul artistic și pentru că, de fapt, asupra conversației emit azi judecăți mai mult acci oameni care nu prea au nici o legătură cu arta,

ci cu diplomația sau cu ceaiurile de la ora cinci, sau cu alte asemenea lucruri. Așa că aproape nimeni nu mai simte azi că în realitate conversația poate cuprinde în sine ceva de înalt rang artistic. Dar atunci când arta actorului ajunge, bineînțeles, să monologheze, ea intervine iarăși dincolo, în celelalte sfere, în cea a declamației sau în cea a recitării.



Deja de aici, prin faptul că eu pun în fața voastră acest lucru, într-o formă puțin cam pedantă, vă dați seama că va trebui să se lucreze pentru a se crea cu adevărat pentru arta actorului ceva asemănător cu ceea ce avem în predarea muzicii. Căci, de pildă, va fi absolut necesar să modelăm cu adevărat un dialog oarecare în sensul conversației, dacă el urmează să apară pe scenă.

Dar esențialul este acum că, în cadrul limbii înseși, dacă o privim în mod just, reapare necesitatea modelării ei. Căci, ia gândiți-vă, noi avem vreo treizeci și două de sunete ale vorbirii. Imaginați-vă că, dacă ați lua în mână "Faust" al lui Goethe și dacă cineva ar fi ajuns atât de departe, încât să cunoască sunetele, dar să nu le poată încă uni între ele, atunci întreaga dramă "Faust" ar consta din treizeci și două de sunete. Căci în întreaga dramă "Faust" nu există altceva decât aceste treizeci și două de sunete, și totuși, prin combinarea lor, ele formează "Faust"-ul goethean.

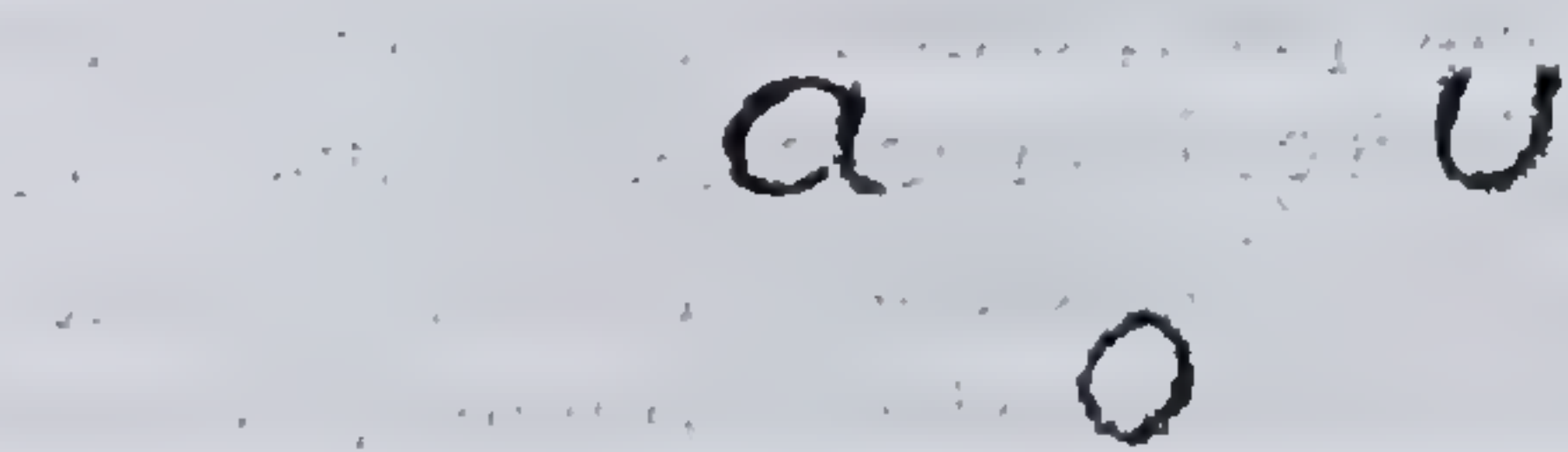
De aici decurg multe lucruri. Noi avem aceste treizeci și două de sunete. Dar tot ceea ce face să se nască bogăția imensă a vorbirii constă din modelarea pe care o realizăm așezând un sunet lângă alt sunet. Dar acest lucru prinde formă deja chiar în cadrul sistemului de sunete articulate. Imaginați-vă, de exemplu, că noi rostim, pur și simplu, sunetul *a*. Ce este acest sunet? La origine, sunetul *a* se desprinde din suflet atunci când acest suflet se revarsă în afară, plin de admirație. Admirație, uimire în fața unei realități, în legătură cu o realitate, fac ca din suflet să se desprindă, să iasă sunetul *a*. Orice cuvânt în care e conținut sunetul *a*, a luat naștere prin faptul că omul a

vrut să exprime uimirea și admirația sa față de lucrul respectiv. Și nu veți greși nicio dată, nu veți proceda în mod deloc diletant, dacă veți lua un cuvânt oarecare, de exemplu *Band*, (panglică - n.t.) în care există un *a*. Într-un fel sau altul, totul decurge din faptul că omul s-a minunat, a fost uimit de ceva care e reprezentat prin panglică și că, de aceea, a introdus aici sunetul *a*. Nu contează că într-o altă limbă același lucru poartă alt nume; acolo omul s-a raportat în alt fel la lucrul respectiv. Iar când omul e cu totul uimit de ceva și mai știe să se minuneze, așa cum era cazul pe vremea când s-a format limba, atunci el exprimă acest lucru în mod cu totul deosebit prin sunetul *a*. Numai că trebuie să știm să fim uimiți și să nutrim admirație la locul potrivit. Putem fi uimiți de părul bogat pe care-l are o ființă umană oarecare. Putem fi uimiți de capul pleșuv, pe care părul l-a părăsit din nou. Putem fi uimiți de efectele unei loțiuni pentru creșterea părului, care a făcut să reapară păr pe capul pleșuv. Tot ceea ce are legătură cu părul poate trezi uimirea cea mai profundă. De aceea nu scriem "Har", ci chiar scriem de două ori sunetul *a*: "Haar".

Nu veți fi prea departe de ceea ce era un asemenea cuvânt la începutul evoluției omenirii, de ceea ce era o realitate mult mai puternică decât aceea de care vorbește adeseori cunoașterea noastră actuală, dacă pretutindeni acolo unde aveți un *a* veți căuta punctul de plecare al formării cuvântului în uimire, mirare, admirație.

Dar ce înseamnă aceasta? Aceasta înseamnă că omul, prin faptul că se minunează, că e uimit de un lucru, se contopește cu acel lucru. În ce constă sunetul *a*? În deschiderea absolută a întregului organism al vorbirii. *A* înseamnă, cu începere de la gură, deschiderea completă a organismului vorbirii. Omul își revarsă în afară corpul astral. Spunând *a*, omul începe să doarmă; numai că, de îndată, iarăși împiedică să se întâmple acest lucru. Dar cât de deseori, când vrea să se exprime, oboseala e asociată cu sunetul *a*! A spune *a* înseamnă întotdeauna a lăsa să iasă afară corpul astral sau, cel puțin, a începe să lași corpul astral să iasă afară. Sunetul *a* este deschiderea spre exterior.

Exact opusul lui *a* este *u*. Când roștiți *u*, dvs. închideți tot ce poate fi închis, începând cu gura, și lăsați sunetul să treacă: *u*. Cel mai mult închidem în cazul lui *u*. Aceasta e opoziția: *a u*. Între *a* și *u* e situat sunetul *o*. În arta modelării vorbirii sunetul *o* conține, de fapt, procesele sunetului *a*, procesele sunetului *u*, procesul deschiderii, procesul închiderii, într-o asociație armonioasă.



U înseamnă că, de fapt, noi ne trezim mereu, ne trezim mai mult decât ne-am trezit. Acela care rostește vocala *u*, atrage atenția asupra faptului că ar vrea să se trezească în privința obiectului pe care-l percepe. Nu putem exprima mai puternic faptul că am vrea să ne trezim decât atunci când se face simțită bufnița. Atunci spunem "Uhu". (bufniță - n.t.) Bufnița ne face să dorim să ne trezim cu adevărat în

pravința bufniței.

Iar dacă cineva aruncă în noi cu nisipul din călimară - dar azi nu mai există așa ceva -, noi vom spune "uff", în cazul în care ne lăsăm nestânjeniți în voia a ceea ce simțim, dacă ne trezește ceva, sau dacă vrem să ne trezim. *U* se desprinde. Corpul astral se unește mai intens cu corpul eteric și cu corpul fizic. De aceea *a* este vocala cea mai consonantică, iar *u* este vocala cea mai vocalică.

Consonantic

Vocalic

A

U

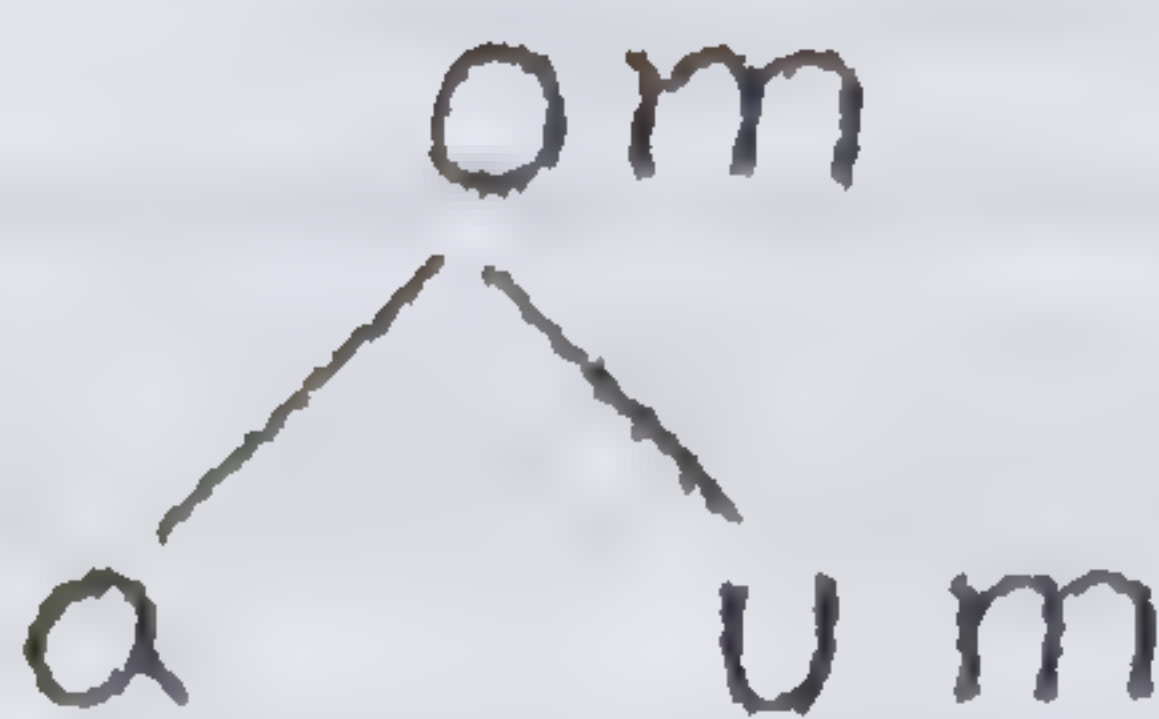
O

La unii oameni, care vorbesc un dialect sau altul al limbii germane, nu mai poți deosebi deloc dacă rostesc un *a* sau un *r*, fiindcă la ei sunetul *r* devine vocalic, iar *a* devine consonantic. În dialectul din Stiria, nu se poate distinge dacă trebuie să spui *Bur* sau *Bua*, *r* sau *a*.

Dar toate celelalte vocale sunt situate între *a* și *u*. Vocala *o* se află, așa zice, pe la mijloc, nu chiar în mijloc de tot, ci e situată la mijloc la fel cum, în cadrul octavei, quarta reprezintă mijlocul gamei muzicale. Sunetul *o* se află între cele două extreme.

Dar să luăm acuma următorul lucru. Cineva vrea să exprime ceea ce există în sunetul *o*. *O* este contopirea dintre *a* și *u*, e contopirea dintre adormire și trezire. *O* este fie momentul când tocmai adormim, fie cel în care tocmai ne trezim. Când orientalul își sfătuia discipolii nici să nu doarmă, nici să nu fie treji, ci să se ducă la acea graniță dintre trezie și somn la care putem viețui atât de multe lucruri, pe care nu le putem viețui nici în somn, nici în starea de veghe, el îi îndemna să rostească silaba *om*. Prin aceasta îi trimitea la viața dintre starea de veghe și cea de somn.

Cel care repetă adeseori silaba *om*, ajunge la trăirea pe care o avem la granița dintre veghe și somn. Acest procedeu își are originea într-o epocă în care oamenii mai înțelegeau încă organismul vorbirii. Dar gândiți-vă acuma că mergem mai departe cu reflecțiile misteriale, atunci ne spunem: Da, dar *o* ia naștere prin faptul că, pe de o parte, *u* tinde spre *a*, iar, pe de altă parte, *a* tind spre *u*. Dacă, așadar, dacă vreau să-l fac pe un om să progreseze, după ce l-am învățat să se situeze, în silaba *om*, între starea de veghe și cea de somn, nu-l voi îndemna să rostească sunetul *o* direct, ci voi lăsa ca acesta să se formeze, prin faptul că rostesc *a o u m*; nu-l pun să spună *o m*, ci *a o u m*. El produce aceasta. Atunci el se situează pe treapta superioară. Silaba *om* divizată în *a* și *u* îi dă discipolului avansat liniștea, pentru că ea zace în această silabă, iar discipolului aflat mai la început îi atragem atenția în mod direct asupra trezirii și adormirii. Discipolului avansat îi vom spune: fă trecerea, plăsmuiește tu însuși trecerea: *a* = adormire; *u* = trezire. El se află, cu siguranță, între acestea două. Dacă se află între adormire și trezire, atunci el are deja momentul dintre acestea două.



Dacă simțim cum erau plăsmuite asemenea lucruri în vremurile vechi, putem să ajungem, în general, la o noțiune despre ceea ce înseamnă că în vremurile vechi vorbirea era simțită și percepută din sânul elementului artistic, cum totul, până în epoca antichității grecești, mai era simțit în așa fel încât omul știa în ce fel se situează un lucru în lume.

Ia gândiți-vă: din ce consta gimnastica la vechii greci, acea gimnastică minunată care era, de fapt, în sânul culturii grecești, o limbă integrală? Ea consta din faptul că, la început, îți dădeai seama: voința umană își are sediul în membre. Ea începe prin aceea că îl face pe om să intre în relație cu pământul, prin aceea că membrele și pământul dezvoltă un raport de forțe reciproc: alergarea. Când aleargă, omul se află într-un anumit raport față de pământ. Dacă se retrage acum puțin în sine însuși, dacă adaugă dinamicii în care a ajuns și mecanicii care, în timp ce aleargă, creează un echilibru între el și forța de atracție a pământului, o dinamică interioară, atunci se ajunge la săritură. În acest caz, omul trebuie să dezvolte el însuși, în membrele sale inferioare, o anumită mecanică.

Dacă mecanicii pe care o dezvoltăm noi înșine în membrele noastre inferioare i se adaugă o mecanică provocată de faptul că acum nu lăsăm doar pământul să acționeze având nevoie de un echilibru cu acesta, ci că adăugăm un element în cazul căruia avem nevoie de un echilibru pe orizontală - pe când, altfel, avem un echilibru pe verticală - atunci ia naștere trânta:

Alergarea
Săritura
Trânta.

Aveți deci: Alergarea = omul și pământul; săritura = omul modificat și pământul; lupta = omul și obiectul celălalt.

Dacă aduceți obiectul și mai aproape de om decât în cazul trântei, dacă i-l dați în mână, ia naștere aruncarea cu discul. Vedeți, dinamica merge pe drumul ei absolut precis.

Iar dacă-i adăugați discului, la care aveți doar dinamica obiectului greu, și dinamica direcției, atunci veți avea aruncarea cu sulița.

Alergarea
Săritura
Trânta

Aruncarea discului
Aruncarea cu sulița.

Imaginați-vă acum - acestea erau cele cinci părți ale gimnasticii grecești - că ele sunt acordate cât se poate de bine cu raporturile din cosmos. Acesta era sentimentul pe care oamenii îl dezvoltau față de gimnastică, sentimentul că ea îl revclează pe om în întregime.

Un asemenea sentiment apărea însă și atunci când era vorba de revelarea omului transpus în vorbire. Omenirea s-a schimbat, de aceea modul de a trata limba a trebuit să devină altul.

Am încercat, pentru început, să ofer, sub forma cea mai pură, un asemenea mod de a trata, vorbirea, în tabloul 7 din prima mea dramă-mister, în scena dintre Maria și Philia, Astrid, Luna. Acolo esențialul este de a face ca gândul, care în viața obișnuită a devenit abstract, să se cufunde iarăși în elementul vorbirii.

Din acest motiv vom începe mâine partea practică prin faptul că d-na Dr. Steiner va reda sub formă artistică un fragment din acest tablou. Și, pornind de la observațiile introductive de azi, vom aborda apoi primul nostru capitol, arta modelării vorbirii.

CONFERINȚA A II-A

Dornach, 6 septembrie 1924

Cele șase revelări ale vorbirii

Veți fi văzut, în primă instanță, că din cele spuse ieri reiese faptul că, în ceea ce privește arta recitării, arta modelării vorbirii, genurile liric, epic și dramatic trebuie diferențiate foarte bine. Căci am putut chiar observa cum elementul vocalic e orientat spre genul liric, iar cel consonantic spre narațiune și spre arta dramatică.

Dar acum trebuie să ne lămurim într-un mod deosebit de clar în privința afirmației că în orice consoană există ceva de natură vocalică. O consoană singură nici nu poate fi rostită, ci, pentru ca o consoană să poată fi intonată, trebuie să sune, împreună cu ea, și ceva de natură vocalică; diferitele consoane au diferite înclinații spre o vocală sau alta. Pe de altă parte, în orice vocală se aude și ceva de natură consonantică. Asupra tuturor acestor lucruri am atras deja atenția.

Un alt aspect, de care trebuie să ținem seama și asupra căruia va trebui să ne oprim imediat, dacă vrem ca exemplul practic pe care îl va oferi d-na Dr. Steiner să dea roade reale pentru ceea ce avem de spus în legătură cu arta modelării vorbirii, un alt aspect este următorul: în cadrul omenirii civilizate noi trăim în niște epoci de cultură foarte avansate. Numai că sunt niște epoci în care limba, vorbirea și-a pierdut legătura cu începuturile ei, cu originile ei propriu-zise. Limbile vorbite actualmente în Europa, poate cu o excepție neânsemnată - nu vreau să spun că excepția e neânsemnată din punct de vedere cantitativ ci din punct de vedere calitativ -, cu excepția neânsemnată a limbii ruse și a altor limbi mai mici -, toate aceste limbi sunt foarte departe de originile lor, și, de fapt, ele vorbesc în așa fel încât cuvintele, dar și modul de a intona sunetele articulate, nu mai sunt decât niște semne exterioare pentru ceea ce stă de fapt la baza lor; spun "semne exterioare" din cauză că azi oamenii nu mai sunt deloc conștienți de faptul că acestea sunt niște semne, fiindcă oamenii nici nu mai presupun măcar că vorbirea poate fi și altceva decât ceea ce este în cadrul modului obișnuit de a vorbi al limbilor europene actuale.

De aceea, dacă vrem să înțelegem, să sesizăm și să punem din nou în activitate elementul artistic al limbii, trebuie să existe ceva care să aibă o conștiență a faptului că e necesar ca limba, vorbirea să fie redată entității ei propriu-zise.

Am încercat să fac acest lucru, cel puțin în anumite părți din dramele-mister, prin faptul că am condus înapoi, spre sunetul articulat, viețuirile actuale ale omului, pe care el le exprimă cu ajutorul limbii, dar care, așa cum apar în vorbirea obișnuită de azi, nu mai au absolut nimic comun cu realitățile respective. Așa că, în anumite părți ale dramelor-mister, s-a făcut încercarea de a conduce înapoi, spre sunetul articulat, ritmul gândirii, singurul care mai există în zilele noastre, elementul muzical al gândirii, elementul plastic al gândirii.

Se poate face acest lucru în modurile cele mai diferite, în funcție de sarcinile care se apropie de noi. Iar eu aș vrea să pun în fața voastră, pentru început, ceea ce am

încercat să realizez într-una din scenele care au loc pe tărâmul spiritului, în tabloul 7 din prima dramă-mister. Acolo am încercat să introduc, în sunetul articulat, atât de mult din ceea ce trebuie rostit, încât sunetul însuși, fără să trecem dincolo de el, să poată fi o trimitere spre spiritual, o revelare a spiritualului, așa cum era cazul în limbile originare. Și, în această scenă din tabloul 7 am avut în vedere, în primul rând, că e vorba de ceva situat departe de lumea fizică, deci de ceva care se îndreaptă spre sfera spiritualului. Din acest motiv, în tabloul 7, tonul fundamental este unul care trimite spre interioritate, spre spiritual, care atrage atenția asupra faptului că trebuie să vocalizăm. Dar, pe de altă parte, în cazul acelei treceri care iese clar în evidență sub forma celor trei forțe sufletești: Philia, Astrid și Luna, acțiunea se desfășoară în așa fel încât Philia mai trăiește încă exclusiv în elementul vocalic-spiritual, unde consonantismul apare, aș zice, doar prin faptul că avem de a face cu vorbirea, nu cu cântul vocal; Astrid constituie apoi trecerea, iar Luna, care are deja de a face cu forțele greutății pământești, deci cu ceea ce se îndreaptă spre planul fizic, în timp ce vocalizează cade deja în consonantizare.

Așadar, tocmai studiind această scenă se poate vedea cum trebuie tratat un asemenea lucru, prin sugerarea elementului consonantic și printr-o viață ce se desfășoară mai ales în elementul vocalic, ceea ce ne scoate din lumea pământească și ne conduce spre spiritual. Asemenea lucruri au o importanță fundamentală pentru acela care vrea să ajungă la o adevărată artă a modelării vorbirii.

Tabloul 7 din "Poarta inițierii" e recitat de d-na Dr. Steiner.

Das Gebiet des Geistes

MARIA: Ihr, meine Schwestern, die ihr
So oft mir Helferinnen wart,
Seid mir es auch in dieser Stunde,
Daß ich den Weltenäther
In sich erheben lasse.
Er soll harmonisch klingen
Und klingend eine Seele
Durchdringen mit Erkenntnis:
Ich kann die Zeichen Schauen,
die uns zur Arbeit lenken.
Es soll sich euer Werk
Mit meinem Werke einen.
Johannes, der Strebende,
Er soll durch unser Schaffen
Zum wahren sein erhoben werden.
Die Brüder in dem Tempel
Sie hielten Rat,
Wie sie ihn aus den Tiefen

In lichte Höhen führen sollen.
Von uns erwarten sie,
Daß wir in seiner Seele heben
Die Kraft zum Höhenfluge.
Du, meine Philia, so sauge
Des Lichtes Klares Wesen
Aus Raumesweiten
Erfülle dich mit Klangesreiz
Aus schaffender Seelenmacht,
Daß du mir reichen kannst
Die Gaben, die du sammelst
Aus Geistesgründen:
Ich kann sie weben dann
In den erregenden Sphärenreigen.
Und du auch, Astrid, meines Geistes
Geliebtes Spiegelbild,
Erzeuge Dunkelkraft
Im fließenden Licht,
Daß es in Farben scheine.
Und gliedre Klangeswesenheit;
Daß webender Weltenstoff
Ertönend lebe.
So kann ich Geistesfühlen
Vertrauen suchendem Menschensinn.
Und du, o starke Luna,
Die du gefestigt im Inneren bist,
Dem Lebensmarke gleich;
Das in des Baumes Mitte wächst,
Vereine mit der Schwestern Gaben
Das Abbild deiner Eigenheit,
Daß Wissens Sicherheit
Dem Seelensucher werde.

PHILIA: Ich will erfüllen mich
Mit klarstem Lichtessein
Aus Weltenweiten,
Ich will eratmen mir
Belebenden Klangesstoff
Aus Ätherfernen,
Daß dir geliebte Schwester,
Das Werk gelingen kann.

ASTRID: Ich will erweben

Erstrahlend Licht
Mit dämpfender Finsternis,
Ich will verdichten
Das Klangesleben.
Es soll erglitzernd klingen,
Es soll erklingend glitzern,
Daß du, geliebte Schwester,
Die Seelenstrahlen lenken kannst.

LUNA: Ich will erwärmen Seelenstoff
Und wil erhärten Lebensäther.
Sie sollen sich verdichten,
Sie sollen sich erfüllen,
Und in sich selber seiend
Sich schaffend halten,
Daß du, geliebte Schwester,
Der suchenden Menschenseele
Des Wissens Sicherheit erzeugen kannst.

MARIA: Aus Philias Bereichen
Soll strömen Freudesinn;
Und Nixen-Wechselkräfte;
Sie mögen öffnen
Der Seele Reizbarkeit,
Daß der Erweckte
Erleben kann
Der Welten Lust,
Der Welten Weh.-
Aus Astrids Weben
Soll werden Liebelust;
Der Sylphen wehend Leben,
Es soll erregen
Der Seele Opfertrieb,
daß der Geweihte
Erquicken kann
Die Leidbeladenen,
Die Glück Erflehenden.-
Aus Lunas Kraft
Soll strömen Festigkeit.
Der Feuerwesen Macht,
Sie kann erschaffen
Der Seele Sicherheit;
Auf daß der Wissende

Sich finden kann
Im Seelenweben,
Im Weltenleben.

PHILIA: Ich will erbitten von Weltengeistern,
Daß ihres Wesens Licht
Entzückte Seelensinn,
Und ihrer Worte Klang
Beglückte Geistgehör;
Auf daß sich hebe
Der zu Erweckende
Auf Seelenwegen
In Himmelshöhen.

ASTRID: Ich will die Liebesströme,
Die Welt erwarmenden,
Zu Herzen leiten
Dem Geweihten;
Auf daß er bringen kann
Des Himmels Güte
Dem Erdenwirken,
Und Weihestimmung
Den Menschenkindern.

LUNA: Ich will von Urgewalten
Erflehen Mut und Kraft,
Und sie dem Suchenden
In Herzenstiefen legen;
Auf daß Vertrauen
Zum eignen Selbst
Ihn durch das Leben
Geleiten kann.
Er soll sich sicher
In sich selber fühlen.
Er soll von Augenblicken
Die reifen Früchte pflücken,
Und Saaten ihnen entlocken
Für Ewigkeiten.

MARIA: Mit euch, ihr Schwestern,
Vereint zu edlem Werk,
Wird mir gelingen,
was ich erschne.

Es dringt der Ruf
Der schwehr Geprüften
In unsre Lichteswelt.

Dacă vrem să modelăm vorbirea în așa fel încât, pe de o parte, ea să fie plastică, iar, pe de altă parte, să fie muzicală, esențialul este să putem introduce în vorbire gestul. În vorbirea însăși, gestul e sugerat, ce-i drept, prin inflexiunile glasului, dar ca atare el a dispărut. Azi noi scoatem iarăși la suprafață gestul doar când e vorba de arta dramatică sau, în cel mai bun caz, sugerându-l, când vorbim în mod obișnuit. În epoca actuală domnește însă o nesiguranță absolut haotică în ceea ce privește raportul dintre cuvânt și gest. Ne va frapa acest lucru atunci când vom trece de la modelarea vorbirii la arta scenică propriu-zisă.

Ca să vă înlesniți înțelegerea, v-aș ruga să vă amintiți că, la sfârșitul orei de ieri, am arătat cât de mult erau lăuntric întemeiate cele cinci activități de gimnastică ale grecilor, datorită faptului că ele își aveau, într-adevăr, originea în legătura omului cu cosmosul: Alergarea, săritura, trânta, aruncarea discului, aruncarea suliței.

Am putea spune că, pe baza raportului dintre el și Cosmos, omul își creează mereu alte raporturi de gesturi, în gest zăcând totodată elementul dinamic, forța umană. Vom vedea că cele mai importante mișcări folosite în arta scenică sunt umbrele a ceea ce se revela în acest fel, în gimnastica grecilor, sub forma celor cinci activități amintite. Studiind formele mai estompate, umbrele proiectate de aceste cinci activități, noi vom dobândi ceva care, în arta scenei, trebuie să vină în ajutorul cuvântului prin gestul just și concret. De fapt, pe scenă nu există nici un gest justificat care să nu fie o formă mai estompată a acestor cinci activități din stilul gimnasticii grecești. Dar aceasta e celălalt pol.

Unul dintre poli este acela pe care-l constituie însăși arta modelării vorbirii: Când se vorbește de modelare, suntem trimiși, desigur, la elementul plastic. Numai că forma plastică vizibilă propriu-zisă a dispărut din cuvânt. Probabil că mai există în el, sub o formă instinctivă. Așa că noi trebuie să abordăm mai întâi problema la celălalt pol, la polul cuvântului. Pentru început, trebuie să ne punem întrebarea: Oare de câte lucruri e în stare vorbirea și de ce trebuie ea să fie în stare dacă o înălțăm în sfera artisticului - pe tărâmul artei modelării vorbirii?

Ei bine, în esență există următoarele lucruri pe care limba poate și trebuie să le realizeze. Primul, dacă pornim de la aspectul cel mai exterior, este faptul că limba e ceva cu efect, eficient, activ. De regulă, noi nu vorbim, firește, doar ca să deschidem gura și să facem să iasă din ea un sunet articulat, ci vorbim pentru ca vorbirea să exercite o influență, să aibă un efect.

În primă instanță, vorbirea poate să fie ceva eficient, dar, chiar dacă noi nu vorbim niciodată doar ca să deschidem gura și să facem să iasă din ea un sunet articulat, totuși, lucrurile stau așa că în sunetul articulat, în cuvânt și în propoziție se poate revela ceva care atrage atenția asupra proceselor lăuntric-sufletești ce vor să se reveleze cu ajutorul vorbirii. E ceea ce aș numi aspectul reflexiv, cugetător, al limbii. Pe lângă faptul că e ceva eficient și activ, limba poate fi și cugetătoare, reflexivă.

1. Eficient și activ

2. Reflexiv

A studia caracterul eficient- activ al vorbirii, azi acesta e un lucru foarte ușor. Nu e nevoie decât să ne ducem la o întrunire politică sau de alt fel, în cadrul unei asociații reformiste oarecare; acolo se lucrează în mod instinctiv cu eficiența vorbirii. Dar caracterul reflexiv, cugetător, al limbii e ceva care, în zilele noastre, cu greu poate fi studiat, fiindcă azi cei mai mulți oameni vorbesc doar ca să vorbească, nu ca să exprime gânduri; ei da, pentru că, bineînțeles, așa cer conveniențele; trebuie să vorbim, nu-i așa? Așa că, în fața multor oameni care vorbesc, ai sentimentul că ei vorbesc doar de dragul de a vorbi. Ba chiar se face educație în acest sens. Totuși, un aspect esențial în arta modelării vorbirii este acela că ea poate fi reflexivă, cugetătoare, respectiv că poate să reveleze elementul reflexiv- cugetător.

Un alt aspect al limbii este ceea ce aș numi stabilirea unei legături cu lumea exterioară, prin încercări și tatonări, lucru care se exprimă sub forma întrebării, uneori și a dorinței. Această tendință, care poate trăi în vorbirea umană, de a conduce sufletul spre lumea exterioară, fără a fi cu totul sigur în ce fel se poate ajunge în această lume exterioară, e ceea ce aș numi înaintarea tatonândă a vorbirii, înfruntând piedici. Putem simți, fără îndoială, că așa ceva există:

3. Înaintarea tatonândă a vorbirii, înfruntând piedici.

Al patrulea lucru care intră în considerare când e vorba de limbă, e faptul că revelarea aceasta devine expresia antipatiei față de ceea ce se apropie de noi. Simțim, ca relație sufletească, antipatie față de ceva care se apropie de noi și exprimăm ceea ce izvorăște din această antipatie, cu sau fără intenție, ca să criticăm sau ca să facem ceva îngrozitor; dăm glas acestui ceva care izvorăște din antipatie. Dar în vorbire, când ne ocupăm de modelarea ei, aceasta e o nuanță cu totul specială. Așadar, eu voi numi acest aspect: antipatia ce expediază.

4. Antipatia ce expediază.

În al cincilea rând, limba poate să fortifice simpatia, realizând, deci, opusul aspectului anterior.

5. Confirmând simpatia.

Și mai e posibil un al șaselea aspect; faptul că limba reprezintă o retragere a omului în sine însuși, o ieșire a sa din lumea înconjurătoare.

6. Retragera omului în sine însuși.

În afara acestor șase revelări ale vorbirii, - care au fost numite deja în misteriile grecești ca fiind cele șase nuanțe ale modelării vorbirii în sensul cărora se studia vorbirea, - în afara acestor șase nuanțe nu există altele. Tot ceea ce transpunem în vorbire, ca să se reveleze prin ea, poate fi cuprins în sfera uneia dintre aceste nuanțe. Iar acela care vrea să înalțe vorbirea în conștiință, trebuie să încerce să studieze aceste

nunațe având în vedere legătura lor cu arta modelării vorbirii.

Este însă util să nu începem studiul ocupându-ne de cuvânt, ci să pregătim mai întâi acest stadiu ocupându-ne de gest, și de-abia apoi să alăturăm gestului cuvântul.

Dacă procedăm în acest fel, ne vom dezvolta simțul pentru arta modelării vorbirii, în timp ce, în caz contrar, ieșe întotdeauna ceva arbitrar, dacă pornim de la cuvânt, în care gestul a dispărut deja, și vrem să trecem de-abia pe urmă la gest.

Dacă ne este însă limpede că geniul limbii acționează prin mijlocirea acestor șase activități și dacă studiem acest geniu al limbii pe baza gestului, atunci ne vom putea întoarce în mod neechivoc de la gest la cuvânt.

Dacă vrem să simțim nuanța cuvântului activ, ne putem dezvolta cel mai bine acest sentiment studiind gestul care indică. Gestul care indică, deci gestul care, prin cele ce sugerează, vrea să exprime ceva.

1. Eficient: indicând.

Acest gest care indică poate fi studiat dacă ne ocupăm de idiomurile vorbirii diferitelor popoare. În Anglia, nu va fi nicăieri loc pentru un asemenea studiu, fiindcă în această țară gestul, gestul care indică nu e iubit absolut deloc; oamenii vorbesc ținându-și mâinile în buzunarele de la pantaloni sau de la haină. Italia este însă cel mai bun loc din Europa pentru acela care vrea să studieze tocmai gestul care indică, în legătura lui cu cuvântul.

Elementul cugetător-reflexiv se va revela întotdeauna în gestul prin care, într-un mod sau altul, omul apucă o parte a propriului corp; în cazul reflexiunii directe, de exemplu: degetul pe frunte; sau, poate, dacă e ca totul să ia forma glumei: degetul pe nas. Dar orice asemenea apucare a uneia dintre părțile propriului corp are legătură cu acea manifestare a vorbirii care are nuanța reflexiv-cugetătoare. Chiar și acest gest e reflexiv-cugetător: mâinile proptite în șolduri; iar când, în anumite ținuturi - cu am fost martor la asemenea scene -, un om vrea să se calmeze, fiindcă îi vine să-i tragă altuia o palmă, și în acest caz el își apucă o parte a corpului: el își proptește mâinile în șolduri. Putem spune, deci: a apuca o parte a propriului corp și gestul corespunzător.

2. Reflexiv-cugetător: apucă o parte a propriului corp.

Înaintarea tatonândă, înfruntând piedici, e un lucru care poate fi simțit în mod nemijlocit în gest. Ne întrebăm doar atât: Când e omul în dispoziția de a voi să înainteze tatonând, înfruntând piedici? Pot spune, deci: a fi într-o mișcare de rulare, cu brațele și mâinile întinse înainte.

3. Înaintarea vorbirii, înfruntând piedici: a fi într-o mișcare rulantă, cu mâinile și brațele întinse înainte.

Antipatia ce expediază - puteți simți cu ușurință acest gest: mișcare de expediere, azvârlind cât colo ceva din membrele umane. Dacă respectivul e un om civilizat, va face așa: o ușoară mișcare de respingere, făcută cu mâna; dacă devine mai puțin civilizat, va face așa: o mișcare puternică, făcută cu mâna și cu piciorul.

4. Antipatia ce expediază: azvârlind membrele în periferie, departe de noi.

A exprima simpatie - a face acest gest care cel puțin sugerează faptul că vrem să atingem sau să mângâiem într-un fel sau altul obiectul simpatiei noastre; așadar, în gest acest lucru trebuie să fie măcar sugerat. A confirma simpatia înseamnă a ne întinde brațele pentru a atinge obiectul.

5. Confirmând simpatia: a întinde brațele pentru a atinge obiectul.

Acuma: retragerea omului în sine însuși, lucru care e exprimat în gest prin faptul că omul își pune, într-un mod oarecare, cu duritate, membrele pe corp și apoi, prin gest, îndepărtează membrele de propriul său corp, nu în mod absolut orizontal, ci puțin oblic, înclinându-le înainte.

6. Retragerea omului în sine însuși: îndepărtarea
membrelor de propriul său corp.

Din cauză că e ceva absolut firesc și de la sine înțeles, elementar, e bine să încercăm a simți în mod just ceea ce am trecut aici în schemă (vezi p. 71) pe prima coloană, apelând la gesturile pe care le-am înscris în coloana a doua. Acest lucru e mult mai important pentru arta modelării vorbirii decât întreaga studiere a pozițiilor pentru respirație, a pozițiilor diafragmei, a rezonanței nazale ș.a.m.d.; căci toate acestea vor veni de la sine, dacă trăim în elementul vorbirii și dacă studiem mai întâi vorbirea, în nuanțele ei, cu ajutorul gestului. Dacă am ajuns să avem un sentiment clar al faptului că într-unul dintre aceste gesturi zace ceea ce se află în prima coloană, atunci suntem pregătiți așa cum trebuie pentru a găsi calea de acces spre modelarea cuvântului, respectiv a propoziției și a frazei. Și acuma noi vom avea sarcina de a atrage atenția asupra felului în care, după ce am studiat cu ajutorul gestului nuanța sufletesc-lăuntrică a trăirii, putem reconduce gestul spre cuvânt.

Dacă am aflat, deci, că gestul care indică reprezintă elementul activ din suflet, vom ajunge să găsim legătura dintre acest gest care indică și ceea ce aș vrea să numesc - voi explica mai exact aceste expresii cu timpul - cuvântul tăios, vorbirea tăioasă. Tăios în sensul că vorbirea e dată afară în așa fel încât știm că ea e împinsă cu toată puterea în expirație, că, deci, forța lăuntrică umană, pătrunzând cuvântul, e suplimentată cu ceva metalic.

1. tăios

Ceea ce zace însă în gestul de a apuca o parte a propriului corp, care revelează aspectul cugetător-reflexiv, va trebui exprimat în cuvântul rostit plin. Așa că, într-adevăr, acuma nu e vorba de a pune ceva metalic în expulzarea cuvântului, ci acuma e vorba de a face ca în vocală și în consoană să intre, să fie intonat ceea ce consoana își poate asimila din intonație:

Und es wallet und woget und brauset und zischt.

2. plin

Astfel, în fiecare vocală și în fiecare consoană zace ceea ce ea poate primi în sine. Dacă vorbim în acest fel, plin, aceasta ne furnizează întotdeauna nuanțe reflexiv-cugetătoare, care pot fi studiate prin observarea gestului de a apuca o parte a propriului corp.

Înaintarea tatonândă, înfruntând piedici, care constă în faptul că efectuăm cu brațele și cu mâinile o mișcare rulantă, în acest mod, cu mâna sus, cu palma mâinii ridicată, acest lucru ajunge să se exprime atunci când glasul devine tremurător, cel care plăsmuiește cuvântul putând să ne vină în ajutor, folosind cuvinte care conțin cât mai mulți de *r*, dacă glasul devine tremurător.

3. tremurător

Avem astfel o modelare a vorbirii tăioasă, o modelare plină, o modelare tremurătoare.

Tu îmi spui că trebuie să ating acest țel.

Oare *pot* eu să fac asta?

Pot = puțin tremurat. Oare *pot* să fac asta?

Veți simți că legătura există.

Acuma esențialul este, când expediăm prin antipatie, să azvârlim membrele departe de corp, astfel încât cuvântul să trebuiască să devină aspru, dur. Trebuie simțită duritatea cuvântului.

4. dur

Am treabă. Nu am nevoie de tine. *Pleacă! Pleacă!*

Aici aveți duritatea cuvântului: *Pleacă!* dar în nemijlocită legătură și cu azvârlirea membrelor de corp.

De aceea e foarte bine pentru un om care se pregătește să recite ceva sau să rostească un text de artă dramatică, dacă exersează mai întâi întreaga scenă mut, fără cuvinte, cu gesturile tipice.

Acuma gestul: întindem membrele spre a atinge obiectul. Și dacă vrem să descriem ceva foarte exact, încât am prefera să-i ducem omului respectiv obiectul însuși, facem acest gest - gestul respectiv - dacă vorbim pe scenă; deci atunci când trebuie să-i descriem unui om ceva. Dar, în acest caz, chiar dacă nu e vorba de probleme umane, iar atunci în mod cu totul deosebit, glasul devine blând.

5. blând

Îmi aduceți copilul pe care-l văd întotdeauna cu plăcere: *Vino!*

Vino, rostit cu blândețe.

Studiați acest "*Vino*", făcând mișcarea, gestul corespunzător.

Retragerea omului în sine însuși; îndepărtarea membrelor de propriul corp. Dacă ne actualizăm acest gest, avem cuvântul respectiv, care e rostit scurt.

6. Rostit scurt

Tu îmi faci propunerea să mă ocup acuma de magazin;

cu acuma aş vrea să mă plimb!

O spunem în cuvinte rostite scurt: "acuma eu aş vrea să mă plimb."

În vremea vechilor misterii, când oamenii vedeau esențialul, a existat această împărțire în șase. Mai târziu, când oamenii vedeau la toate mai mult aspectele exterioare, s-a mai intercalat aici, într-un mod destul de arbitrar - pentru că aceasta nu e o nuanță absolut nouă, ci ea e conținută deja în cea de-a doua - ceva care nu e, pur și simplu, elementul reflexiv- cugetător, ci exprimă, într-un anumit mod, incapacitatea de a lua o hotărâre. Gestul constă din menținerea membrelor în stare de repaus. Iar modelarea corespunzătoare a cuvântului constă din cuvintele rostite târăgănat. De exemplu:

Acuma suntem într-o situație foarte rea. *Ce să fac?*

"Ce să fac?" rostit târăgănat. Aceasta ar fi o a șaptea nuanță.

1. Activ, eficient	indicând	tăios
2. Reflexiv	apucând o parte a propriului corp	plin
Incapacitate de a lua o hotărâre	membrele în repaus	târăgănat
3. Înaintarea tatonândă a limbii, înfruntând piedici	a fi cu mâinile și brațele într-o mișcare rulantă ce înaintează	tremurat
4. Antipatia ce expediază	a azvârli membrele în periferie	dur
5. Confirmând simpatia	a întinde membrele pentru a atinge obiectul	blând
6. Retragera omului în sine însuși	depărtarea membrelor pe propriul corp	rostit scurt

Lucrul asupra căruia aş vrea acum să atrag atenția în mod cu totul deosebit e următorul: ar trebui să studiem procesul de modelare a cuvântului și a propoziției cu ajutorul gestului, iar de la gest ar trebui să ne întoarcem la ceea ce poate fi găsit, în vorbire și propoziție, drept ceva plin, ceva tremurător etc.

Vedeți, e necesar să facem efortul de a cunoaște cu adevărat ceea ce trăiește în limbă ca realitate obiectivă, activitatea desfășurată de geniul limbii, aş zice. Și ajungem să cunoaștem propriu-zis limba numai urmărind, la rândul lui, gestul, până la nivelul intonării sunetelor articulate. Odată ce ne-am deprins să urmărim gestul în acest fel, până la nivelul intonării cuvintelor, ne va veni mai ușor să urmărim gestul până acolo unde are loc procesul de intonare a sunetelor articulate. Intonarea cuvintelor trebuie să fie ceva momentan; intonarea sunetelor articulate trebuie să devină însă la om o deprindere, un lucru asupra căruia nu mai are nevoie să zăbovească, printr-un studiu de detaliu, asupra căruia nu mai simte nevoia să zăbovească, cel puțin nu în ceea ce privește esențialul, un lucru pe care trebuie să-l învețe însă observându-se și exersând el însuși. Putem urmări în mod real cum gestul intră, ca să zic așa, în

sunetul articulat și dispare înăuntrul lui.

Luați, în primă instanță, intonarea sunetelor muzicale, atunci când folosim instrumentele de suflat. Suflăm în instrument. Dacă suflați într-o trompetă sau în alt instrument, văzând mișcarea aerului veți avea totuși un sentiment clar: aici înăuntru se află un gest. Nu ați avea nevoie decât să presupuneți că aerul acesta mișcat de trompetă sau din tubul de la orgă, dacă ar îngheța, ar trece în stare lichidă, apoi în cea solidă, și ați avea atunci schițat, în aerul înghețat, un gest minunat de frumos. Ba chiar ceea ce ar ieși afară ar fi cele mai minunate gesturi. Și astfel, atunci când răsună instrumentele de suflat, noi auzim în mod absolut clar, de fapt, niște gesturi. Vedem cum în suflat se vâra gestul.

Printre consoanele limbii, noi avem însă niște sunete siflante în toată puterea cuvântului, niște sunete care, de fapt, confirmă părerea că, într-un anumit sens, organul vocal al omului e o trompetă, chiar dacă, bineînțeles, natura i-a mai estompat sunetul, făcându-l să devină cuviincios. Fiindcă atunci când organul uman sună în mod grosolan și brutal, ca și cum ar fi o trompetă, acest lucru devine neplăcut. Noi avem însă în limbă consoanele siflante, care arată că organul vocal uman are natura trompetei, natura instrumentelor de suflat, în general. Consoanele siflante sunt: *h, ch, j, sch, s, f, w*. Acestea sunt niște sunete care se aud în așa fel încât, când le auzim, mai percepem încă în ele gestul.

Există însă sunete în cazul cărora gestul dispare în sunet, în așa fel încât simțim întotdeauna nevoia de a și vedea povestea, nu doar de a o auzi. De exemplu, *d*: în cazul lui, am vrea întotdeauna să vedem că și degetul e aici. Acestea sunt consoanele explozive. Consoanele explozive sunt ceva la care am vrea să părăsim domeniul auditiv și să avem mereu fantezia de a vedea sunetul articulat. Consoane explozive sunt: *d, t, b, p, g, k, m, n*.

Avem apoi un sunet în care gestul dispare într-adevăr numai în așa fel încât el este încă, în mod evident, aici. Este consoana *r*, vibranta *r*.

Mai avem un sunet, în cazul căruia simțim că ne-ar fi bine dacă am deveni noi înșine acest sunet. E consoana *l*, consoana ondulatorie. Ne scaldăm în elementul vieții, dacă simțim sunetul *l* așa cum trebuie.

Putem simți foarte bine cum gestul dispare în aceste sunete. Și astfel, simțim consoanele siflante drept sunare muzicală propriu-zisă. Ne ațintim auzul la aceste sunete. Gestul a dispărut puternic în ele, dar de fapt auzim gestul. Dimpotrivă, la consoanele explozive am dori să avem acea imagine a fanteziei care poate fi văzută la toate consoanele explozive. Am putea spune că vedem consoanele explozive în fantezie. Consoane explozive = văzul.

Vibranta *r* o putem simți - și cel înzestrat cu un simț fin o simte - în brațe și în mâini. Dacă, atunci când cineva rostește așa cum trebuie un *r*, suntem obligați să ne ținem liniștite mâinile și brațele, ar fi normal să simțim o mâncărime. Nu e cazul să considerăm de îndată că e vorba de o boală. Trebuie să privim această mâncărime drept reacția absolut normală a unui om înzestrat cu o simțire fină la folosirea consoanei *r*, și anume la folosirea frecventă a consoanei *r*. Așadar *r* = simțire în brațe și în mâini.

Spre deosebire de acestea, pe *l*, omul înzestrat cu o simțire normală îl simte în picioare. Consoana *l* e ceva pe care-l putem simți cu adevărat în picioare, atunci când e rostită de cineva. Așadar, și în cazul lui *l* avem tot o simțire, dar cu picioarele și cu laba piciorului.

Consoane siflante: *h, ch, j, sch, s, f, w*: sunare muzicală

Consoane explozive: *d, t, b, p, g, k, m, n*: văz

Consoană vibrantă: *r*: simțire în brațe și mâini

Consoană ondulatorie: *l*: simțire în picioare și laba piciorului.

De aici vedeți, firește: la consoanele siflante, care se obiectivează cel mai mult pentru om, gestul a dispărut atât de mult, încât noi nu mai vrem decât să auzim sunetele. Examinați o dată un poet înzestrat cu simțire fină, încercând să aflați dacă vrea să exprime ceva care se separă cu totul de om, și veți constata că el a folosit frecvent, pe cale pur instinctivă, consoanele siflante. Examinați însă un alt poet, încercând să vedeți dacă el vrea să exprime faptul că omul are relații cu lucrurile, că se ciocnește, se ferește, se lovește, dă din mâini și veți găsi la el, în mod foarte frecvent, consoanele explozive.

Iar dacă vreți să simțiți ce zace în poezia respectivă, faptul că sentimentul trebuie sugerat în mod clar pe calea auzului, atunci veți găsi la locul potrivit sunetele *r* sau *l*. La tot ce nu e consoană siflantă suntem nevoiți, deci, să facem trimitere la om și la gesturile sale.

La consoanele siflante nu e cazul să faceți trimitere la omul care face gestul, din cauză că gestul a dispărut deja cu totul în consoanele siflante. De aici vedeți iarăși că gestul dispare în interiorul vorbirii. Prin aceasta ne este dat însă un lucru pe care, aș zice, ar trebui să ni-l înscriem în suflete, nu ca tradiție, fiindcă acest lucru n-a fost spus niciodată în mod clar, ci ca pe un testament lăsat nouă din vremea misterilor, în ceea ce privește limba și la care, dacă vrem să practicăm arta modelării vorbirii, ar trebui să medităm foarte mult, ca și la ceea ce rezultă în acest sens din această meditație. În gest trăiește omul. Omul însuși e prezent în gest. Gestul dispare, vârându-se în vorbire. Când cuvântul e intonat, omul apare din nou; omul care plăsmuiește gesturi apare din nou în cuvânt. Iar în ceea ce omul vorbește, noi găsim omul întreg. Numai că trebuie să știm să modelăm vorbirea. Astfel, noi avem, după cum am spus adineaori, ceva ca un fel de testament din acele vremuri în care limba mai era un conținut al misterilor:

În vorbire este învierea omului dispărut în gest.

Arta reprezentației scenice, care se slujește de gesturi, nu-l lasă pe om să dispară total în gest; nici nu-l lasă pe om să învie total în cuvânt. Tocmai pe aceasta se bazează atractivitatea reprezentației dramatice, fiindcă datorită faptului că omul nu dispare cu totul în gest, că pe scenă se mai află interpretul, ca om făcând gestul, și prin faptul că omul nu învie total în cuvânt, devine posibilă participarea sufletească a spectatorului, acesta trebuind să adauge în fantezia lui, gustând drama, ceea ce încă nu învie total pe scenă, în cuvânt.

Cu aceasta avem, aş zice, un material de meditat în ceea ce priveşte esenţa artei dramatice. Măine vom continua la aceeaşi oră.

Aş vrea să vă rog un singur lucru, dragii mei prieteni. Lucrurile spuse aici, prea adeseori sunt greşit înţelese. Am lăsat ieri cu adevărat să se înţeleagă, şi aceasta a adus variaţie, că acest curs ar trebui să fie extins. Dar n-aş fi crezut că din spusele mele se va deduce că nu au existat absolut nici un fel de motive să fie admise la curs acele persoane care au stat ieri aici în sală. Totuşi, acest lucru a fost dedus din ceea ce am spus eu ieri. Totuşi, s-a tras concluzia: Deci, n-au existat nici un fel de motive, ci ăştia au extins cursul în mod arbitrar.

Faptul că spusele mele au fost interpretate ca şi cum eu le-aş fi spus aşa ceva cursanţilor, reiese din ceea ce s-a întâmplat în consecinţă, că mulţi dintre cei care stau azi aici au spus altor oameni: Acuma nu mai trebuie să vă faceţi aici nici un fel de probleme dacă să veniţi sau nu la curs, căci acela a spus că pot veni toţi. - Dar aceasta nu e deloc o motivaţie. Lucrurile nu pot fi tratate în acest fel. Cu adevărat nu se poate să concepem cu o asemenea uşurătate ceva care a fost spus în mod absolut serios şi nici ca cei care au fost aici să le spună altora: Acuma, năvăliţi cu toţii la acest curs, nu are nici o importanţă, poate să asiste oricine vrea.

De aceea azi am fost nevoit să fiu extrem de econom în privinţa celor care au cerut să fie primiţi. Aş vrea să remarc, în general, că acest curs trebuie să fie luat ca un întreg; nu e bine să apară de-abia pe la mijlocul lui nişte oameni care n-au fost aici de la început, deoarece cursurile noastre nu se țin în glumă, ci în serios. Şi e clar, pe de altă parte, că ceea ce se spune aici mai târziu nu poate fi înţeles dacă n-ai auzit expunerile dinainte. Aşa că, într-adevăr, de la această regulă nu se pot face excepţii decât în cazuri extrem de rare; numai dacă există motive cu totul stringente. Nu numai în cazul respingerii, ci şi în cazul admiterii e necesar acest lucru, ca să se ia parte la curs de la început până la sfârşit. Iar cineva poate să nu ia parte la el până la sfârşit, doar dacă-i pare atât de nesuferit şi antipatic, încât ia primul tren spre casă.

CONFERINȚA A III-A

Dornach, 7 septembrie 1924

Vorbirea ca gest modelat

Dacă acceptăm ideea că vorbirea își are originea în elementul artistic primitiv - care, însă, de aceea, nu este deloc inferior - și că, de la bun început, în vorbirea umană a trăit ceva din elementul muzical, dar și din cel plastic, că, în fond, în limbă, în vorbire, se află viața de gândire și viața de simțire, atunci, ca să ajungem să înțelegem arta actuală a modelării vorbirii, trebuie să ne întrebăm mai întâi: Cum vorbim noi în ziua de azi și cu ce etalon măsoară, în calitate de spectator, acela care se află în fața vorbirii modelate, a vorbirii plăsmuite sub formă artistică?

Din viața obișnuită el nu aduce cu sine, în primă instanță, nici un etalon just, după cum, în general, în viață lipsesc etaloanele pentru aprecierea artisticului. Cât de numeroși sunt azi oamenii care nu știu absolut deloc ce e o poezie, dar simt cea mai mare plăcere ascultând poezii. Ei iau poeziile drept proză, le privesc în funcție de conținutul lor, nu au nici cea mai mică înțelegere față de modelarea lor artistică, astfel încât le scapă din vedere întregul aspect artistic al poeziei.

Din acest motiv trebuie să pornim, desigur, de la ceea ce, de fapt, nespecialistul poate ști, simți și trăi, în legătură cu arta modelării vorbirii -, căci nespecialistul este, în fond, cel care, în primă instanță, primește opera de artă. Iar ceea ce el sesizează astăzi - tocmai într-un stadiu atât de avansat de dezvoltare a civilizației - este, totuși, proza. Și conform cu premisele prozei, care nici măcar nu sunt percepute din punct de vedere artistic, ci sunt preluate în mod convențional sau, ca să zicem așa, conform cu premisele aduse de viață, ale prozei, e judecat azi, în fond, și caracterul artistic al artei modelării vorbirii.

Ia gândiți-vă numai, cât de mulți oameni simt, pur și simplu, repulsie, dacă cineva, constrâns de cerințele artistice, modelează o frază conform cu versul, nu cu sintaxa, dacă el nu face, deci, ceea ce crede omul care și-a pus credința în proză, că trebuie să tragem de fraza unui vers ca să se continue în versul următor, ci ascultă, pur și simplu, de vers și nu de gramatică! În această privință, noi avem azi, în literatura noastră, o mare anomalie. Poeții mai tineri ar vrea în modul cel mai energic să ajungă din nou la stil și reușesc performanța de a introduce rima în mijlocul frazei, care s-ar prelungi încă în mod organic în rândul următor, astfel încât rima se află în mijlocul frazei gramaticale, nu al celei versificate. Aici trebuie să spunem: sigur, există motive de a nu face acest lucru. Dar, în cadrul unei vieți spirituale ca cea din zilele noastre, când s-a pierdut orice simț al stilului, putem înțelege și noi foarte bine tendința poezilor mai tineri de a așeza rima acolo unde gramaticii i se dă un pumn zdravăn. Dar, în acest caz, și recitatorul e obligat să încerce să nu înghită această rimă, ci să se transpună în recitarea sa și să dea și el un pumn zdravăn gramaticii. - Dintr-un anumit punct de vedere, azi se dă o adevărată luptă între artă și gustul oamenilor, și noi trebuie să vrem să ne situăm în mod absolut conștient în această luptă dintre artă și

gustul oamenilor, în special când e vorba de arta modelării vorbirii.

În vremurile în care mai exista simțul pentru stil, în care oamenii mai aveau simț artistic, pentru proză mai exista - am atras adeseori atenția asupra acestui lucru - și ceva care semăna cu o artă, retorica. I se spunea clocință. Ea s-a păstrat în universități, ca multe alte peruci vechi, și universitățile, cel puțin cele mai vechi, angajau întotdeauna profesori de clocință. Și așa se face că la Berlin a existat un profesor de clocință, un om foarte celebru. Conform cu însărcinarea sa didactică, el era profesor de clocință, dar viața publică - și, de aceea, nici viața universitară - nu găseau nici o întrebuintare pentru un profesor de clocință, respectiv pentru prelegerile sale. Nimeni nu gândea altfel, decât că fiecare om trebuie să vorbească așa cum i-a crescut ciocul, adică: la ce ne mai trebuie unul care să ne învețe cum să vorbim? - De aceea publicul n-a observat deloc că acolo se afla un om celebru, ca profesor de clocință; el trebuia să predea numai arheologia greacă, lucru care era foarte apreciat, dar nu era angajat deloc pentru aceasta, ci era angajat ca profesor de clocință; numai că de clocință nimeni nu avea nevoie. Atât de neadecvat este azi tot ceea ce se spune în legătură cu arta modelării vorbirii.

Proza există, înainte de toate, pentru a reintroduce în vorbire gândul, care s-a separat deja de vorbire.

Dar toate gândurile pe care oamenii le au în epoca actuală sunt, fără excepție, gânduri care au de-a face exclusiv cu capul uman. Căci, vedeți dvs., azi gândurile se referă numai la aspectele materialiste, la realitățile materiale.

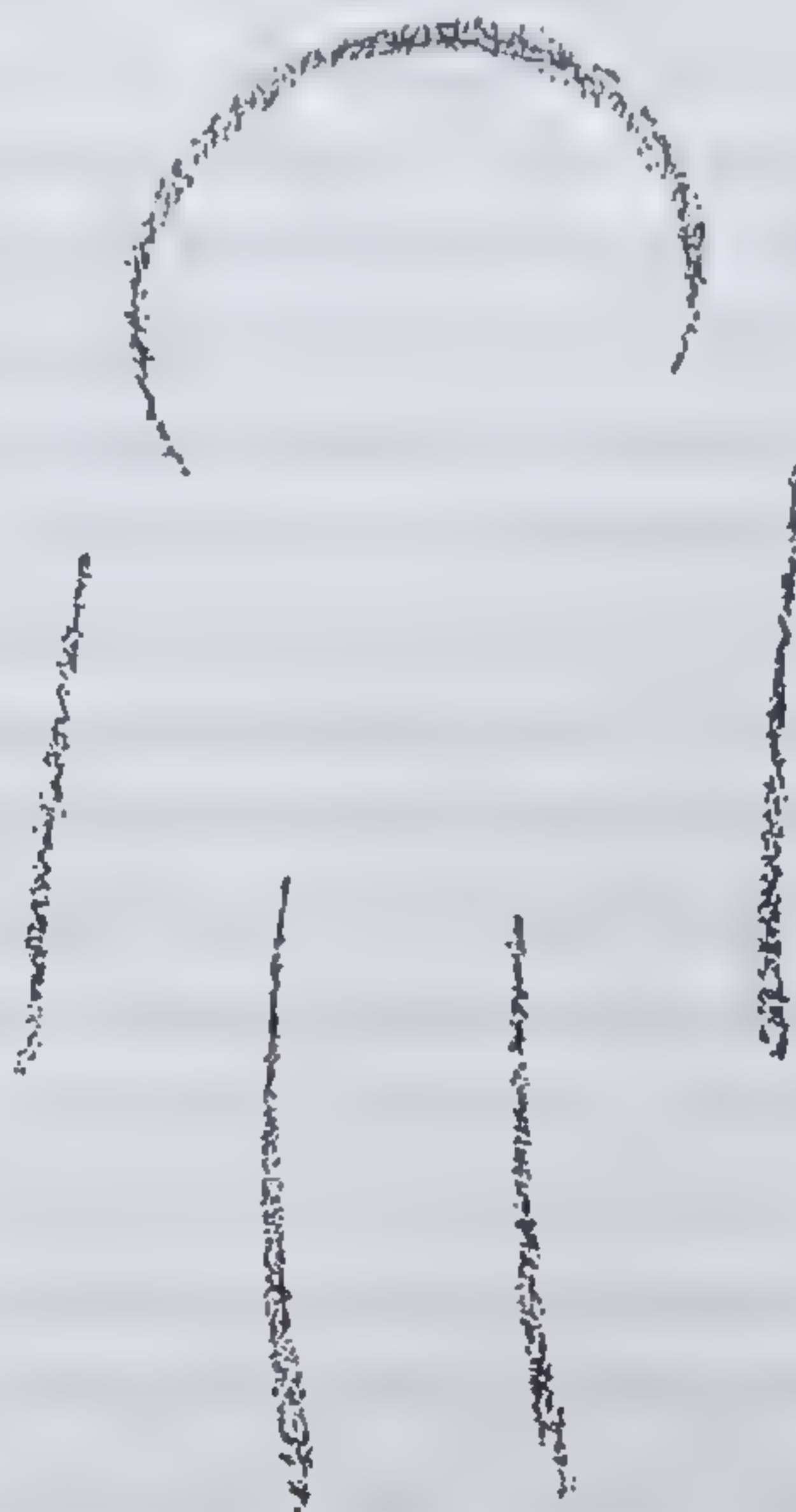
Acele religii care nu vor să se refere la realitățile materiale au căutat, de aceea, de mult timp, teoretizând, să excludă de tot gândurile și să se retragă numai în sentiment, și, mai ales în cadrul confesiunilor evanghelice, se fac mereu încercări de excludere totală a gândurilor și de refugiare doar în sentiment, de a nu se avea cunoașterea, ci doar credința, ceea ce e totuna.

Ei bine, nu e momentul să ne ocupăm acum de această problemă. Totuși, trebuie să reținem un lucru: Toate gândurile care există azi - aceia care cred că au cunoașterea a ceva spiritual, dacă nu se situează cu adevărat în sânul vieții spirituale, nu au nici ei altceva decât un asemenea conținut -, toate gândurile existente azi se referă la aspectele materiale și sunt exclusiv niște produse ale capului uman.

Aici îmi veți îngădui să vorbesc în imagini, cu toate că eu folosesc imaginile în mod foarte serios și obiectiv și chiar exact. Dacă aș ține o conferință de științele naturii, bineînțeles că nu mi-ar fi îngăduit să aleg expresiile așa cum le voi alege în cele ce urmează.

Vedeți dvs., capul uman e rotund, cel puțin în esență (v. desenul). În sfericitatea lui, el copiază universul, așa cum îl vede omul în primă instanță, din punct de vedere material. Izvorul gândurilor spirituale nu poate fi niciodată în cap, ci numai în omul întreg. Dar acesta nu e rotund; la acesta sfericitatea e metamorfozată în cu totul alte forme. Iar în clipa în care se pune problema de a ieși din domeniul celor pur materiale - când e vorba de formarea limbii, de exemplu -, e necesar să fie trasate linii la ceea ce, în ființa umană, nu e rotund, și noi am făcut acest lucru ieri, liniile către acele gesturi care pot fi executate cel mai puțin tocmai de către cap, fiindcă numai unii

oameni - și gesturile lor nu intră aici în discuție - își pot mișca în mod liber urechile. Capul există tocmai pentru a fi lipsit de gestică, el are doar ultimul gest în privire, în jocul mimicii, deci doar niște sugerări ale gestului.



Da, toate lucrurile despre care am spus ieri că trebuie să fie introduse în vorbire își au originea nu în cap, ci își au originea în restul omului, luat ca întreg. În cap trebuie să se reverse, pur și simplu, ceea ce viețuim în întreg restul ființei. Acesta e, de altfel, sensul afirmației mele: că gestul trebuie să se reverse în cap, să intre în cap sau că, în primă instanță, ar trebui să studiem un lucru oarecare, pe care l-am pregătit pentru declamare, pentru recitare, făcând mai întâi gesturile corespunzătoare și de-abia apoi să înălțăm gestul la nivelul cuvântului rostit. Dar, prin faptul că se limitează la regiunea capului, proza a pierdut și gestul, aproape în întregime. Proza poate fi declamată excluzându-se gesturile. Atunci tocmai că nu declamăm; rostim un text în proză în mod prozaic.

Ce intră în considerare aici? Aici intră în considerare faptul că proza, așa cum există ea azi, este cu totul orientată spre pierderea stilului ca atare, și spre înlocuirea stilului cu sublinierea conținutului, fiindcă în cazul prozei sarcina noastră este aceea de a reda un conținut în modul cel mai precis. Numai că acel conținut pe care omul îl primește prin mijlocirea capului, adică prin sfericitatea lui, imitând universul ce pare sferic, e lipsit de formă. În măsura în care se mișcă pe tărâmul prozei, gândurile noastre zac unele lângă altele, în mod haotic și inform. Dacă lucrurile ar sta altfel, n-ar trebui să îndurăm întreaga mizerie cu toate științele separate unele de altele sau cu specializarea, care așează cunoștințele noastre unele lângă altele, separat, cunoștințe care au pierdut orice caracter artistic și zac, pur și simplu, unele lângă altele. Poți să fii un mare anatomist în accepțiunea actuală a cuvântului și să nu ai habar de sufletul uman; dar pe tărâmul adevăratei realități, acest lucru e imposibil. În realitate, nu poți

să fii un cunoscător al sufletului fără să te pricepi la anatomie, dar nici un anatomist, fără să ai habar de psihologie. Dar azi așa ceva e posibil. Azi așa ceva e posibil, din cauză că forma de exprimare în proză trebuie să se îndrepte în acest fel spre sublinierea precisă a conținutului, printre gândurile ce zac unele lângă altele, pe când stilul poate înainta prin ducerea mai departe a gândului, prin continuitate. La cel care scrie având stil, dacă începe să scrie un articol, în prima frază trebuie să fie conținută deja și ultima. Ba chiar el trebuie să acorde mai multă atenție ultimei fraze decât primei, iar când scrie a doua frază, trebuie s-o aibă în minte pe penultima. Doar la mijlocul articolului îi e permis să aibă în minte o singură frază. Așadar, dacă cineva are simț pentru stil, își va scrie articolul pornind de la o totalitate.

Vă rog să întrebați azi un botanist dacă, în cazul în care scrie un articol, știe la început ce frază va pune la sfârșit! Tocmai de aceea omul a pierdut orice simț stilistic în ceea ce privește formulările. Proza noastră e orientată spre sublinierea conținutului, nu spre simțul stilului. Dacă, așadar, specialistul va lua, la rândul lui, drept punct de plecare pentru judecata sa, tot proza, aceasta înseamnă din capul locului că obiecțiile care se ridică împotriva stilistului sunt făcute fără simțul stilului, chiar făcute în mod conștient fără simțul stilului. Cât de des ni se întâmplă azi să auzim cum se exprimă în acest fel sentimentele cele mai incredibile. Am avut de mai multe ori prilejul să aud spunându-se despre o pară frumoasă, la care îți făcea plăcere să te uiți, de către niște oameni care, eventual, erau foarte cultivați: E așa de frumoasă, de parcă ar fi modelată din ceară!

Ei da, dragii mei prieteni, chiar și această afirmație singură dovedește deja absența absolută nu numai a simțului pentru stil, ci și a oricărei posibilități de a ne apropia de simțul stilului, fiindcă acela care posedă simțul pentru stil știe, bineînțeles, că para modelată din ceară nu poate fi frumoasă decât prin faptul că este asemănătoare cu cea naturală și nu invers. Tot astfel, fiecare compară ceea ce e rostit în versuri cu ceea ce e exprimat în proză. În domeniul prozei noastre, noi trebuie să devenim, adeseori, în dureri, lipsiți de stil, căci altfel ar trebui să ne creăm propria noastră proză.

Acestea sunt lucrurile de care trebuie să ținem seama azi cu strășnicie. Proza există pentru ca să comunicăm ceva cu ajutorul ei și esențialul este să ne dăm seama cum poate arăta o comunicare, când acel ceva care, în cadrul prozei, tinde să iasă din sfera stilului, e readus spre stil în mod conștient.

Ce trebuie să se întâmple atunci când se face o comunicare? Proza noastră e lipsită de stil din cauză că nu vrea să fie altceva decât comunicare. Dar, de fapt, aceasta a fost tendința de la bun început, de când a apărut proza. Ea tindea mereu să iasă din sfera artei; ea este o cultură a capului, adică o cultură din care lipsește arta. Spre ce trebuie să tindă deci comunicarea, dacă vrea să fie comunicare, și totuși, să apară sub o formă artistică? Din cauză că ea vrea să fie comunicare și că tot ceea ce ne ajută să facem comunicări ține de sfera capului, ea trebuie să lase să-și spună cuvântul organele de simț, intelectul, sub forma specifică activității capului, dar să aibă mereu tendința de a lua în stăpânire cu cele sesizate de către cap, aș zice, brațele și, mai ales, picioarele. Astfel încât stilul care nu face decât să sublinieze conținutul, care ia naștere prin mijlocirea capului, e modificat prin faptul că încercăm, în redarea și

recitarea creațiilor epice - iar acestea sunt făcute ca să comunice ceva - să luăm în stăpânire picioarele, fără a face acest lucru în mod brutal.

Si acest lucru a fost realizat, în modul cel mai reușit, prin hexametrul. Căci, în ce constă esența hexametrului? Esența hexametrului constă în faptul că, din cauză că vrea să fie versul comunicării, al povestirii, din cauză că el e comunicare, ia în stăpânire picioarele omului și introduce în picioare ritmul. Nu degeaba noi folosim expresia "picioar metric". Dacă vrem să simțim cu adevărat hexametrul, trebuie să simțim, de asemenea, că hexametrul nu poate fi doar rostit, că putem să și pășim în ritmul hexametrului. Și se poate merge, într-adevăr, în ritmul hexametrului. Când facem o comunicare, deci când dăm glas elementului reflexiv-cugetător pe care l-am înscris ieri în schemă, când îl revelăm, atunci esențialul este că pornim, într-adevăr, pentru început, de la elementul reflexiv-cugetător. Ne lăsăm mai întâi pe un picior și, în timp ce stăm așa, accentuăm silaba plină, lent. Facem doi pași - lateral - și zburăm peste vorbire, prin cei doi pași. Și aici a venit iar momentul - deoarece comunicarea trebuie să fie ceva la care s-a reflectat - în care trebuie să stăm pe loc; apoi iar facem doi pași.

- U U - U U

Aveți posibilitatea de a face acest lucru și ați mers pe hexametrul, el e prezent în forma sa. Așezăm jos laba piciorului, o, doi pași, e e; așezăm jos o, doi pași e e, o, e e; o, e e; o, e e. Ați transpus mersul, sub o anumită formă, în vorbire:

Cântă, eternule suflet, salvarea căzutului om.

Sau:

Cântă, o Muză, mânia ce-aprinse pe-Ahil' peleianul

Și așa mai departe. Vedeți, omul întreg intră în ceea ce a fost produs doar de către cap.

Când *Goethe*, cu modul lui de a simți, a dat de asemenea lucruri, în el a apărut nevoia de a se ocupa și el de hexametrul. A făcut acest lucru în "Hermann și Dorothea", fiindcă voia să înfățișeze o acțiune epică. El a simțit însă că, de fapt, în literatura modernă, hexametrul nu mai vrea să se apropie de materialul ce i se oferă; tocmai elaborând eposul "Hermann și Dorothea" a simțit acest lucru, din cauză că materialul devenise deja prozaic. Așa că, în "Hermann și Dorothea", *Goethe* n-a reușit să transpună cu totul o epopee filistină - vreau să spun acum, o epopee filistină în ceea ce privește conținutul - în niște forme atât de nobile încât să fie ridicat cu totul deasupra caracterului său filistin, totuși, în "Hermann și Dorothea" el a creat ceva remarcabil pentru gustul filistinilor, care au acum o adevărată epopee a lor, și, în plus, a reușit să și trateze materialul în așa fel încât orice filistin poate să se și lîngă pe degete; așa ceva nu e în stare să facă, bineînțeles, decât un mare artist.

Dar *Goethe* a încercat, de asemenea, să transpună în hexametri grecești un material care, în modelarea lăuntrică a substanței sale, conține ceva spiritual. A încercat să facă acest lucru în "Achilleis". De aceea "Achilleis", chiar dacă a rămas doar ca fragment, sună cu atâta adevăr lăuntric, adevăr lăuntric din punct de vedere artistic, din punct de vedere stilistic. Și de aceea noi vrem să oferim un exemplu de recitare tocmai din "Achilleis" de *Goethe*.

D-na Dr. Steiner: "Achilleis", Cântul I. Ahile stă în fața cortului său și privește cum rugul pe care ard vestigiile pământești ale lui Hector e pe terminate, aproape că se prăbușește; și începe o convorbire cu Antiloh, prietenul său, în cursul căreia își prevestește moartea apropiată:

Hoch zu Flammen entbrannte die mächtige Lohe noch einmal,
Strebend gegen den Himmel und Ilios Mauern erschienen
Rot durch die finstere Nacht; der aufgeschichteten Waldung
Ungeheures Gerüst, zusammenstürzend, erregte
mächtige Glut zuletzt. Da senkten sich Hektors Gebeine
Nieder, und Asche lag der edelste Troer am Boden.
Nun erhob sich Achilleus vom Sitz vor seinem Gezelte,
Wo er die Stunden durchwachte, die nächtlichen, schaute der Flammen
Fernes, schreckliches Spiel und des wachselnden Feuers Bewegung,
Ohne die Augen zu Wenden von Pergamos rötlicher Feste.
Tief im Herzen empfand er den Haß noch gegen den Toten,
Der ihm den Freund erschlug und der nun bestattet dahinsank.

Aber als nun die Wut nachließ des fressenden Feuers
Allgemach, und zugleich mit Rosenfingern die Göttin
Schmückete Land und Meer, daß der Flammen Schrecknisse bleichten,
Wandte sich, tief bewegt und sanft, der große Pelide
Gegen Antilochos hin und sprach die gewichtigen Worte:
"So wird kommen der Tag, da bald von Ilios Trümmern
Rauch und Qualm sich erhebt, von thrakischen Lüften getrieben,
Idas langes Gebirg und Gargaros Höhe verdunkelt;
Aber ich werd' ihn nicht sehen. Die Völkerweckerin Eos
Fand mich, Patroklos Gebein zusammenlesend, sie findet
Hektors Brüder anjetzt in geichem frommen Geschäfte,
Und dich mag sie auch bald, mein trauter Antilochos, finden,
Daß du den leichten Rest des Freundes jammernd bestattest.
Soll dies also nun sein, wie mir es die Götter entbieten,
Sei es! Gedenken wir nur des Nötigen, was noch zu tun ist.
Denn mich soll, vereint mit meinem Freunde Patroklos,
Ehren ein herrlicher Hügel, am hohen Gestade des Meeres
Aufgerichtet, den Völkern und künftigen Zeiten ein Denkmal.
Fleißig haben mir schon die rüstigen Myrmidonen
Rings umgraben den Raum, die Erde warfen sie einwärts,
Gleichsam schützenden Wall aufführend gegen des Feindes
Andrang. Also umgrenzten den weiten Raum sie geschäftig.
Aber wachsen soll mir das Werk! Ich eile, die Scharen
Aufzurufen, die mir noch Erde mit Erde zu häufen
Willig sind, und so vielleicht befördr' ich die Hälfte.

Euer sei die Vollendung, wenn bald mich die Urne gefaßt hat."

Also sprach er und ging und schritt durch die Reihe der Zelte,
Winkend jenem und diesem und rufend andre zusammen.
Alle, sogleich nun erregt, ergriffen das starke Geräte,
Schaufel und Hacke, mit Lust, daß der Klang des Erzes ertönte,
Auch den gewaltigen Pfahl, den steinbewegenden Hebel.
Und so zogen sie fort, gedrängt aus dem Lager ergossen,
Aufwärts den sanften Pfad, und schweigend eilte die Menge.
Wie wenn, zum Überfall gerüstet, nächtlich die Auswahl
Stille ziehet des Heers, mit leisen Tritten die Reihe
Wandelt und jeder die Schritte mißt und jeder den Atem
Anhält, in feindliche Stadt, die schlechtbewachte, zu dringen:
Also zogen auch sie, und aller tätige Stille
Ehrte das ernste Geschäft und ihres Königes Schmerzen .

Als sie aber den Rücken des wellenbespülten Hügels
Bald erreichten und nun des Meeres Weite sich auflot,
Blickte freundlich Eos sie an aus der heiligen Frühe
Fernem Nebelgewölk, und jedem erquickte das Herz sie.
Alle stürzten sogleich dem Graben zu, gierig der Arbeit,
Rissen in Schollen auf den lange betretenen Boden,
Warfen schaufelnd ihn fort; ihn trugen andre mit Körben
Aufwärts; in Helm und Schild einfüllen sah man die einen,
Und der Zipfel des Kleids war anderen statt des Gefäßes.
Jetzt eröffneten heftig des Himmels Pforte die Horen,
Und das wilde Gespann des Helios, Brausend erhob sich's.
Rasch erleuchtet er gleich die frommen Äthiopen,
Welche die äußersten wohnen von allen Völkern der Erde.
Schüttelnd bald die glühenden Locken, enstieg er des Ida
Wäldern, um klagenden Troern, um rüst'gen Achaïern zu leuchten.

Aber die Horen indes, zum Äther strebend, erreichten
Zeus Kronions heiliges Haus, das sie ewig begrüßen.
Und sie traten hinein; da begegnete ihnen Hephaistos,
Eilig hinkend, und sprach auffordernde Worte zu ihnen:
"Trügliche! Glücklichen schnelle, den Harrenden langsame, hört mich!
Diesen Saal erbaut'ich, dem Willen des Vaters gehorsam,
Nach dem göttlichen Maß des herrlichsten Musengesanges;
Sparte nicht Gold und Silber, noch Erz, und bleiches Metall nicht.
Und so wie ich's vollendet, vollkommen stehet das Werk noch,
Ungekränkt von der Zeit; den hier ergreift es der Rost nicht,
Noch erreicht es der, Staubdes irdischen Wandrers Gefährte.

Alles hab' ich getan, was irgend schaffende Kunst kann.
 Unerschütterlich ruht die hohe Decke des Hauses,
 Und zum Schritte ladet der glatte Boden den Fuß ein.
 Jedem Herrscher folgt sein Thron, wohin er gebietet,
 Wie dem Jäger der Hund, und goldene wandelnde Knaben
 Schuf ich, welche Kronion, den kommenden, unterstützen,
 Wie ich mir eherner Mädchen erschuf. Doch alles ist leblos!
 Euch allein ist gegeben, den Charitinnen und euch nur,
 Über das tote Gebild des Lebens Reize zu streuen.
 Auf denn! sparet mir nichts und gießt aus dem heiligen Salbhorn
 Liebreiz herrlich umher, damit ich mich freue des Werkes,
 Und die Götter entzückt sofort mich preisen wie anfangs!"
 Und sie lächelten sanft, die beweglichen, nickten dem Alten
 Freundlich und gossen umher verschwenderisch Leben und Licht aus,
 Daß kein Mensch es ertrüg' und daß es die Götter entzückte.

Când ascultăm hexametru, ajungem să avem sentimentul: aici este comunicare. Comunicarea presupune că e incitată contemplarea. Ne ațintim auzul spre comunicare: laba piciorului e așezată pe sol. Primim prin comunicare tot ceea ce simțim, viața lăuntrică: picioarele în mers ritmic, în care ne eliberăm de greutatea pământească. A simți acest lucru în timp ce ascultăm hexametru înseamnă a înțelege hexametru.

Să ne gândim însă la fenomenul invers. Am putea lua drept punct de plecare sentimentul, deci tocmai ființa lăuntrică a omului și, după ce am trăit mai întâi în elementul neclar al sentimentului, am putea voi să ne avântăm spre o atitudine cugetată, să facem sentimentul să devină durabil în noi, să-l facem să stea în picioare. Am spune atunci: mai întâi, doi pași nesiguri - ne aflăm în echilibrul labil al sentimentului; pășim plini de siguranță - consolidăm sentimentul în lăuntrul nostru.

U U -
 Tu î-mi dăruie
 U U -
 De la frați
 U U -
 mii de daruri

Este exact invers. Deși are forma unei comunicări, nu putem spune că ni se face o comunicare. Acela care spune, într-un fel oarecare: Tu î-mi dăruie de la frați mii de daruri -, acela nu vrea, de fapt, să comunice nimic cu celălalt, căci doar acesta o știe deja; doar el i-a făcut darurile. Aici nu poate fi vorba de o comunicare, ci lucrul însuși ne arată că e vorba de exprimarea unui sentiment care se consolidează.

Acolo unde avem o comunicare, există soliditate; sentimentul, în cazul căruia avem tendința de a ajunge la labilitate, la echilibrul oscilant, vine pe urmele ei

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪

Dacă e vorba de sentiment, în timp ce urcăm spre soliditate:

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪

Veți găsi că în poezia greacă acest lucru pare să fi fost reținut în modul cel mai minunat, prin folosirea dactilului și a anapestului, fiindcă la ei exista un sentiment al stilului. Azi noi putem învăța, așa zice, numai dacă facem ca omul întreg să participe la nașterea stilului, în procesul de modelare a cuvântului, până la rostire. Și, de aceea, va fi absolut de la sine înțeles că prin rostirea hexametrilor vom învăța vorbirea narativă. Orice vorbire epică trebuie învățată prin rostirea hexametrilor. Putem învăța cel mai bine să rostim creațiile genului liric rostind versuri în anapest. Așa că nu trebuie să luăm drept punct de plecare cine știe ce formațiuni din organism, ci ceea ce există în limbă, în vorbirea umană. Dactilul există în limbă, anapestul există în limbă. De aceea învățăm cum să rostim operele epice cu ajutorul dactilului și învățăm cum să rostim operele lirice cu ajutorul anapestului. Rezonanța nazală și toate celelelalte vin mai pe urmă. Vom vedea în ce fel. Dar principalul e să înțelegem despre ce e vorba atunci când începem să învățăm să vorbim.

Dar acum s-ar putea replica: Pentru limba noastră actuală, atât dactilul, cât și anapestul există aproape numai sub formă teoretică și trebuie să îndrăznim, cum a făcut Goethe, să luăm un material vechi, dacă vrem ca hexametru să mai fie resimțit drept ceva firesc. - Goethe a încercat acest lucru și în cazul altor creații ale sale, pe teme moderne, numai sub influența traducerii făcute de Voß din Homer, în cazul epopeii "Hermann și Dorothea". Cred că, în timp ce, la mijlocul cântului, făurind hexametri, a transpirat atât de groaznic, el va fi regretat zdravăn că se hotărâse să aleagă hexametru pentru un material modern. Totuși, de acolo putem învăța, mai ales prin rostirea versurilor în anapest și a hexametrilor, cum se intonează sunetul.

Dacă veți rosti o vreme hexametri, dactili, pur și simplu, datorită faptului că roștiți acest metru poetic, veți ajunge să vă folosiți în mod just limba, cerul gurii, buzele, dinții; adică, rostind hexametri, veți învăța: consonantizarea. Și nu există mijloc mai bun de a ne dezvolta uneltele vorbirii, în ceea ce privește rostirea consoanelor, decât rostind hexametri. Dobândiți o limbă minunat de îndemânică și flexibilă, buze mobile, învățați, mai ales, să stăpâniți cerul gurii, pe care foarte puțini oameni știu să-l stăpânească prin vorbire - dacă roștiți hexametri. Veți învăța să roștiți consoanele nu dacă veți primi tot felul de indicații despre felul cum trebuie să ne orientăm organele interne, ci dacă roștiți hexametri.

Iar vocalizarea, odihnirea într-o vocală, o învățați dacă roștiți versuri scrise în anapest, fiindcă rostind asemenea versuri veți fi conduși în mod cu totul instinctiv la formarea vocalelor, drept ceea ce trebuie dezvoltat pentru început.

În acest fel, prin rostirea anapestului, se poate învăța cum trebuie lucrat cu laringele și plămânii, cu diafragma; în acest fel se poate învăța cum trebuie lucrat în mod just, pentru recitare, cu dinții, cerul gurii, buzele, dinții, rostind hexametri. Și, rostind hexametri, învățăm să vorbim în trohei: — ∪ — ∪ — ∪. Rostind versuri în

anapest, învățăm să vorbim în iambi: U – U – U –. Căci ce înseamnă a vorbi în trohei? A vorbi în trohei înseamnă a orândui întreg stilul în așa fel încât consoanele să intre în drepturile lor. A vorbi în iambi înseamnă a orândui întreg stilul în așa fel încât vocalele să-și intre în drepturi.

Întrebați-vă în ce manual de arta vorbirii întâlniți azi acest principiu fundamental pentru întreaga artă a recitării! E faptul că noi readucem arta recitării în sfera limbii, a vorbirii. Noi am transpus-o în anatomie și fiziologie, din cauză că nu mai există nici o înțelegere pentru geniul limbii.

Așa că putem să spunem: Cel care vrea să creeze drama cu stil, va căuta - pentru că drama cu stil interiorizează - să aibă în dramă iambul. Cel care vrea să creeze drama de conversație, va năzui spre troheu sau spre proza totală. - Căci poezia merge de-a-ndăratelea; ea merge de la anapest, trecând prin dactil și ajungând la proză. Și ea merge de la iamb, trecând prin troheu și ajunge la proză. Așa că putem spune: Există următoarea creștere sau și următoarea descreștere:

Dactil Troheu Proză

sau și invers:

Proză Iamb Anapest,

dacă vreți.

Vedeți acum din ce cauză poetul înzestrat cu simțire conduce de preferință și drama spre ritmul iambic, dacă e vorba de drama de stil. De aceea dramele lui Goethe sunt scrise în iambi. Iar acela care vrea să învețe, să zicem, cum să citească povești, face bine dacă se pregătește citind trohei. Atunci în el se va trezi, fără îndoială, simțul de a plăsmui, în poveste sau în legendă, într-un cuvânt, în ceea ce e scris sub formă de proză poetică, un lucru care, în cazul basmului, trebuie plăsmuit în mod cu totul deosebit: ceea ce urmează să acționeze în mod cu totul deosebit prin consonantizare. Dacă citiți un basm subliniind vocalele, veți avea impresia a ceva nenatural. Dacă citiți un basm având în vedere consonantizarea fin cizelată, veți avea impresia - nu a ceva nenatural, dar a ceva ușor fantomatic. Acest caracter trebuie să fie prezent, în cazul basmului. Căci, dacă intonarea vocalelor iese din cadrul unui context, dacă vocalele intră, așa zice, în interiorul consoanelor, atunci totul iese din cadrul realității, al realității nemijlocite și vom avea impresia a ceva ușor fantomatic. Dar numai prin aceasta basmul, care tratează substanța senzorială ca și cum ar fi substanță supranaturală, se va împăca cu simțirea umană.

Dar, dacă vreți să ajungeți să tratați într-un mod cu adevărat poetic tocmai realitatea, realismul existenței, va trebui să vă formați în contact cu iambii. Căci a te forma în contact cu iambii înseamnă a nu ieși cu totul din domeniul consoanelor și a ajunge, totuși, la vocale. Iar vorbirea care ia naștere în acest fel este singura în măsură să facă să apară sub o formă poetică și ceea ce e înfățișat în mod realist. De aceea, și pentru interpretul unei creații de artă dramatică, pentru actor, tocmai studierea iambulului va fi aceea care-l va ajuta cel mai bine să se transpună în orice, chiar și în drama scrisă în trohei, dacă ea există, dar, mai ales, în drama în proză, fiindcă pe această cale el își va însuși, într-un mod favorabil, arta de a-și folosi limba și cerul gurii, astfel încât ele vor fi îndemânatică și mobile, ca la rostirea consoanelor, fără a se impune prea mult.

frânând procesul de rostire a vocalelor.

Vedeți, în acest fel trebuie să învățăm mai întâi să gândim, în ceea ce privește arta modelării vorbirii. Dar, dacă vă însușiți acest lucru, veți vedea totodată că în arta modelării vorbirii trebuie să existe neapărat elementul artistic, că vorbirea trebuie învățată, la fel ca și cântul vocal sau muzica sau orice altă artă. Faptul că oamenii simțeau foarte intens acest lucru e semnul distinctiv prin care arta cu stil a grecilor excela încă pe scenele teatrului antic grec.

Dar, vedeți dvs., pe această scenă mai exista și altceva. Mai exista un sentiment just pentru ceea ce e cu adevărat poetic. Zilele trecute a trebuit să mă gândesc la acest lucru, în mod foarte viu, la faptul că acest sentiment al stilului mai exista la greci, și în cazul jocului actoricesc, și în cazul reprezentațiilor dramatice. Ne aflam la Londra, vizitam expoziția din Wembley; acolo exista un teatru în care, oricum, nu era reprezentată o dramă greacă; ci un fel de dramă orientală, o dramă cântată. Dar a fost ceva dumnezeiesc de încântător, a fost cu adevărat ceva extraordinar, și sper doar că d-ra Senft a fost și ea acolo și s-a simțit electrizată de cele prezentate pe scenă, de aici ar putea să ia naștere ceva pentru euritmie. Căci dumnezeiesc de încântător a fost faptul că acești actori purtau iarăși măști, uneori chiar măști de animale; n-au apărut pe scenă cu chipurile lor umane, fiindcă veneau din sânul unei civilizații care știa că, în cazul gestului, chipul intră cel mai puțin în considerare, că e cel mai bine ca gestul să rămână încremenit sub forma unei măști. Actorii greci purtau mască; cei orientali mai poartă încă și azi. Iar lucrul dumnezeiesc de încântător e, într-adevăr, faptul că îl avem în fața noastră pe omul interesant, pe omul care poartă o mască de om sau de animal, o mască pe care, în parte, omul modern o găsește cu totul inestetică. Ai în fața ta omul care poartă o mască, dar el acționează ca om asupra ta numai prin faptul că gesticulează cu restul ființei și că nu te împiedică să-l întregești, în partea de sus, în ceea ce privește frumusețea, prin mască. Și aveai sentimentul: Slavă Domnului, că am iarăși în fața mea ceva, la care, pe trunchi și pe cele două picioare și pe membre - care pot exprima atât de bine ceea ce trebuie exprimat - nu e așezat insipidul cap uman, ci masca cea confecționată în mod artistic, care, pe baza unui soi de spiritualitate, ascunde puțin aspectul insipid al chipului uman. - Ei bine, m-am exprimat cam radical, dar din acest radicalism al spuselor mele se va putea înțelege, desigur, la ce mă gândesc. Nu e chiar așa, bineînțeles, că n-aș vrea să văd nici măcar un singur chip uman. Dar se poate înțelege ce vreau să spun cu aceasta. Și eu cred că un asemenea lucru trebuie înțeles, dacă vrem să ne reîntoarcem, în arta modelării vorbirii, la artistic. Căci, care e lucrul cel mai rău, atunci când se vorbește pe scenă? Cel mai rău e atunci când vedem gura cu mișcările ei, sau chiar, când vedem insipidul chip uman cu fizionomia, cu mimica lui. Dimpotrivă, este frumos atunci când vedem pe scenă gesturile făcute cu restul ființei, fără a fi induși în eroare de chipul actorului, când pe chip se exprimă doar ceea ce este vorbitul sau cântatul real, și care reprezintă între-girea lăuntrică obiectivă a ceea ce, propriu-zis, gestul omului poate revela într-un mod atât de extraordinar.

De aceea, vorbirea ca gest modelat e scopul suprem, fiindcă gestul e spiritualizat, are direcția ascendentă. Vorbirea care nu e gest modelat, este, de fapt, ceva care nu

are deloc sol sub picioare.
De aici vom relua mâine.

CONFERINȚA A IV-A

Dornach, 8 septembrie 1924

Căi ce duc spre stil, provenind din organismul vorbirii

Esențialul este acum, înainte de toate, să găsim calea care, provenind din organismul vorbirii, duce la modelarea vorbirii și a operei de artă dramatică. Aici va fi important, înainte de toate, să nu elaborăm doar reflecții ci să punem în valoare, peste tot, drumurile practice care duc la aceasta. Am văzut astfel că, în ceea ce privește procesul de modelare a vorbirii, versul iambic, versul trohaic au o anumită importanță. Azi ne propunem să arătăm, pentru început, cum putem ajunge în acele domenii ale vieții limbii în care căutăm, nu într-un mod foarte lăuntric, ci într-unul exterior, calea ce duce de la proză la modelarea poetică, la artistic, la ceva care are stil.

Cunoaștem deja importanța și sensul iambului. Iambul este, în întreg organismul vorbirii, cel care ne cere să trecem la stil, ba chiar, într-o anumită privință, la lirismul stilului, care cere, în orice caz, să o luăm pe drumul spre artă, în timp ce metrul trohaic sau cel dactilic lucrează propriu-zis din sânul prozei dar, la rândul lui, îl poate duce pe cel ce face exerciții cu hexametree și cu troheii la rostirea artistică justă a prozei. Ei, bine, de aceste lucruri ne-am ocupat ieri.

Azi vom căuta, în primul rând, să vă prezentăm în mod practic un fel de modelare a vorbirii în ceea ce privește tratarea versului, care ar vrea să păstreze elementul poetic în toate formele dar ajunge, prin aceasta, la o dificultate, fiindcă ceea ce vrea să dureze mai mult timp, deci ceea ce vrea să facă să dureze mai mult timp un conținut, ca număr de versuri, ajunge, de fapt, pur și simplu chiar și numai din cauza naturii vorbirii, să nu poată respecta cu totul un vers iambic sau unul trohaic. Și din această cauză ia naștere, am putea spune, tendința de a încheia un fel de compromis între proză și forma poetică. Acest compromis există propriu-zis în versul alexandrin, care conține, de regulă, 6 iambi, dar, din cauză că nu e prea ușor să respecti regula de a avea 6 iambi într-un singur vers, are acești iambi în așa fel încât îi amestecă în permanență cu ceva în care iambul nu poate fi respectat întocmai. Ia naștere astfel un compromis. Dar, în momentul în care vorbirea începe să devină retorică, apare și tendința de a struni retorismul vorbirii, care e ceva ușor decadent, tot printr-o respectare riguroasă a ritmului modelat artistic.

Toate acestea le avem în alexandrin. De aceea, alexandrinul oferă posibilitatea ca, dacă ne exersăm în rostirea lui, să obținem exact efectul contrar, în comparație cu ceea ce am spus referitor la rostirea hexametrelor. Rostirea hexametrelor face trecerea spre rostirea justă a prozei; alexandrinul ne pregătește în mod just pentru rostirea poetică propriu-zisă.

Am dori să ilustrăm aceste lucruri prin faptul că d-na Dr. Steiner va prezenta acum niște alexandrini în limba franceză. Alexandrinii în limba franceză sunt cel mai bine reprezentați, ca atare, pe când în limba germană, când sunt folosiți, ei par întotdeauna imitați și fac impresia că nu acolo ar fi locul lor. De aceea, când e vorba de mode-

larea vorbirii, alexandrinul va putea fi ilustrat cel mai bine cu ajutorul unor exemplificări din literatura franceză.

În drama "Faust", *Goethe* a căutat în mod insistent, făcând încercări repetate, posibilitatea de a trece de la celelalte picioare metrice pe care le-a folosit, la alexandrin. Se poate arăta pretutindeni, în fiecare pasaj, de ce *Goethe* folosește alexandrinul. Îl folosește acolo unde începe să simtă că îi vine greu să fie poetic prin alte mijloace. Când, lucrând la "Faust"-ul său, începe să simtă că îi vine greu să fie poetic în sens interior, când are asemenea scene, folosește alexandrinul spre a fi poetic în sens exterior. De aceea, pretutindeni acolo unde în "Faust", a apărut această problemă, găsim trecerea spre alexandrin.

D-na Dr. Steiner: Am luat exemplificarea dintr-o creație dramatică a lui *Leconte de Lisle*: "Hypatie et Cyrille". Tânăra reprezentantă erudită a unei înțelepciuni străvechi, înainte de a fi sfâșiată pe străzile orașului Alexandria, de gloatele ațâțate, fusese sfătuită de episcopul Kyrillus să se convertească, spre a scăpa în acest fel de o moarte crudă. Dar ea subliniază veșnicele certuri din sânul Bisericii, care ajunsese la dogmatism și brutalitate, declarând că rămâne la vechea înțelepciune esoterică.

HYPATIE: Ne le crois pas, Cyrille! Ils vivent dans mon coeur,
Non tels que tu les vois, vêtus de formes vaines,
Subissant dans le Ciel les passions humaines,
Adorés du vulgaire et dignes de mépris;
Mais tels que les ont vus de sublimes esprits:
Dans l'espace étoilé n'ayant point de demeures,
Forces de l'univers, Vertus intérieures,
De la terre et du ciel concours harmonieux
Qui charme la pensée et l'oreille et les yeux,
Et qui donne, idéal aux sages accessible,
A la beauté de l'âme une splendeur visible.
Tels sont mes Dieux! Qu'un siècle ingrat s'écarte d'eux,
Je ne les puis trahir puisqu'ils sont malheureux.
Je le sens, je le sais: voici les heures sombres,
Les jours marqués dans l'ordre impérieux des Nombres.
Aveugle à notre gloire et prodigue d'affronts,
Le temps injurieux découronne nos fronts;
Et, dans l'orgueil récent de sa haute fortune,
L'Avenir n'entend plus la voix qui l'importune.
O Rois harmonieux, chefs de l'Esprit humain,
Vous qui portiez la lyre et la balance en main,
Il est venu, Celui qu'annonçaient vos présages,
Celui que contenaient les visions des sages,
L'Expiateur promis dont Eschyle a parlé!
Au sortir du sépulcre et de sang maculé,
L'arbre de son supplice à l'épaule, il se lève;
Il offre à l'univers ou sa croix ou le glaive,

Il venge le Barbare écarté des autels,
Et jonche vos parvis de membres immortels!
Mais je garantirai des atteintes grossières
Jusqu'au dernier soupir vos pieuses poussieres,
Heureuse si, planant sur les jours à venir,
Votre immortalité sauve mon souvenir.
Salut, o Rois d'Hellas! – Adieu, noble Cyrille!

CYRILLE: Abjure tes erreurs, ô malheureuse fille,
Le Dieu jaloux t'écoute! O triste aveuglement!
Je m'indigne et gémis en un même moment.
Mais puisque tu ne veu ni croire ni comprendre
Et refuses la main que je venais te tendre,
Que ton coeur s'endurcit dans un esprit mauvais,
C'en est assez! j'ai fait plus que je ne devais.
Un dernier mot encore: – n'enfreins pas ma défense;
Une ombre de salut te reste: – le silence.
Dieu seul te jugera, s'il ne l'a déjà fait;
Sa colère est sur toi; n'en hâte point l'effet.

HYPATIE: Je ne puis oublier, en un silence lâche,
Le soin de mon honneur et ma suprême tâche,
Celle de confesser librement sous les cieux
Le beau, le vrai, le bien, qu'ont révélés les Dieux.
Depuis deux jours déjà, comme une écume vile,
Les moines du désert abondent dans la ville,
Pieds nus, la barbe inculte et les cheveux souillés,
Tout maigris par le jeûne, et du soleil brûlés.
On prétend qu'un projet sinistre et fanatique
Amène parmi nous cette horde ezratique.
C'est bien. Je sais mourir, et suis fière du choix
Dont m'honorent les Dieux une dernière fois.
Cependant je rends grâce à ta sollicitude
Et n'attends plus de toi qu'un peu de solitude.
(Cyrille et l'acolyte sortent.)

LA NOURRICE: Mon enfant, tu le vois, toi-même en fais l'aveu:
Tu vas mourir!

HYPATIE: Je vais être immortelle. Adieu!

În continuare, dragii mei prieteni, vom continua să căutăm căile care, prin modul de a prelucra vorbirea, prin modelarea vorbirii, ne conduc de la unul dintre tărâmurile creației poetice artistice, spre celălalt tărâm al ei. Cu aceasta vrem să ne ocupăm puțin astăzi. Și vom încerca să vedem acum în mod practic ce anume se revelează prin faptul că textul narativ e exprimat cu ajutorul metrului trohaic sau al celui dactilic. Sentimentul spontan pe care-l avem sub impresia unei narațiuni ne spune că ea trebuie

redată în vers trohaic și simțim, de asemenea, că tonul interpretării narative poate fi găsit cel mai ușor în versul trohaic. Cu aceasta, însă, prin versul trohaic se pregătește totodată arta rostirii prozei, care trebuie să pătrundă mai mult instinctiv în organele vorbirii și în inimă.

La o narațiune - am spus deja acest lucru în prima conferință- la o creație epică, esențialul este faptul că în fața sufletului e așezat obiectul pe care, în primă instanță, îl gândim. Dar cineva poate gândi în mod atât de viu, încât se dăruiește pe sine ca instrument lucrurilor pe care obiectul le spune și face. În acest caz, epicul aproape că trece în sfera dramaticului. Vom găsi, de aceea, o cale de la arta narațiunii în care e conținut elementul dramatic, element pe care nu-l conține orice povestire, orice epopee, care poate să conțină, însă, elementul dramatic - vom găsi o cale care duce de la arta narațiunii la arta interpretării dramatice. Și aceasta e calea justă, dragii mei prieteni.

Cel care începe să exerseze imediat texte de artă dramatică nu le interiorizează, le dă un caracter extrovertit. Cel care începe însă să exerseze folosind mai întâi texte narative, care solicită din plin fantezia, care ne cer să ne transpunem în celălalt, fiindcă el nu e deloc prezent, fiindcă trebuie să-l întruchipăm noi înșine, acela găsește calea firească ce duce spre arta dramatică. Fiindcă, într-un anumit sens, o interpretare dramatică justă cere ca un actor să nu interpreteze doar ceea ce rostește el însuși. Obiceiul de a împărți rolurile în așa fel încât fiecare actor să primească numai acele pasaje pe care trebuie să le rostească el însuși e o mare aberație și nici ceea ce numim, de obicei, lectură de masă nu ne ajută să depășim această aberație, ci ceea ce ne ajută s-o depășim este numai înțelegerea lăuntrică a faptului că actorul trebuie să trăiască din plin ceea ce partenerul sau partenera sa are de rostit. Și, în timp ce omul obișnuit cultivă arta de a asculta, reducând cât mai mult la tăcere propriile sale gânduri și sentimente, pentru actor există necesitatea de a rosti și el, pe cât posibil - bineînțeles că nu efectiv, dar ca trăire, ca reflex, ca ecou - ceea ce partenerul sau partenera au de spus pe scenă.

Aș vrea să arăt acum - vreau să indic pretutindeni doar niște căi - cum ar putea să arate calea pe care o apucă cineva, învățând tainele artei dramatice, spre a ajunge la interiorizarea justă a ceea ce poate fi dialogul sau trialogul dramatic etc. În acest scop aș vrea să prezint o poezie cu caracter eminent trohaic, o poezie care conține, totodată, un element dramatic puternic, o poezie care aduce la suprafață un puternic element dramatic: "Cidul" lui Herder începe în mod absolut epic, dar trece apoi cu putere spre genul dramatic și el e construit într-un minunat vers trohaic acest "Cid" herderian. Voi rosti în acest context numai ceea ce ar trebui să-și spună cel care face exercițiul.

Să ne lămurim asupra situației: Vechea casă a lui don Diego a suferit o înjosire, fiind condusă spre decăderea sa de către o altă casă. Această înjosire o simte profund în sufletul său Rodrigo, fiul lui don Diego, care va fi numit mai târziu Cidul. Poemul începe sugerând dispoziția sufletească a bătrânului don Diego, care e profund mâhnit din cauza înjosirii casei sale:

Trauernd tief saß Don Diego
Wohl war keiner je so traurig;
Gramvoll dacht' er Tag und Nächte
Nur an seines Hauses Schmach.

An die Schmach des edlen, alten,
Tapfren Hauses der von Lainez,
Das die Inigos an Ruhme,
Die Abarkos übertraf.

Tief gekränket, schwach vor Alter,
Fühlt' er nahe sich dem Grabe,
Da indes sein Feind Don Gormas
Ohne Gegner triumphiert.

Sonder Schlaf und sonder Speise,
Schläget er die Augen nieder,
Tritt nicht über seine Schwelle,
Spricht mit seinen Freunden nicht.

Höret nicht der Freunde Zuspruch,
Wenn sie kommen ihn zu trösten;
Denn der Atem des Entehrten,
Glaubt er schände seinen Freund.

Endlich schüttelt er die Bürde
Los, des grausam stummen Grames,
Läset kommen seine Söhne,
Aber spricht zu ihnen nicht.

El porunceşte să fie legaţi toti fiii săi. Toţi rabdă acest lucru, dar cel mai tânăr, don Rodrigo, care mai târziu va fi numit Cidul, se împotriveşte. Tatăl, care a poruncit el însuşi să fie legaţi fiii săi, e trist văzând că cei mai mari se lasă legaţi şi e foarte bucuros că mezinul nu se lasă legat. Trecem peste felul cum Rodrigo se hotărăşte să facă lucrul despre care crede că e datoria lui. Ne ocupăm imediat de acel pasaj în care putem sesiza trecerea de la epic la dramatic:

Auf dem Platze des Palastes
Traf Rodrigo auf Don Gormaz.
Einzel, niemand war zugegen,
Redet er den Grafen an:

“Kanntet Ihr, o edler Gormas,
Mich den Sohn des Don Diego,
Als Ihr Eure Hand ausstrecktet
Auf sein ehrenwert Gesicht?

Wußtet Ihr, daß Don Diego
Ab von Layn Calvo stamme?
Daß nichts reiner und nichts edler
Als sein Blut ist und sein Schild?

Wußtet Ihr, daß, weil ich lebe,
Ich sein Sohn, kein Mensch auf Erden,
Kaum der mächtige Herr des Himmels
Dies ihm täte ungetrafft?”-

“Weißt du”, sprach der stolze Gormaz,
“Was wohl sei des Lebens Hälfte,
Jüngling?”-“Ja”, sprach Don Rodrigo,
“Und ich weiß es sehr genau.

Eine Hälfte ist, dem Edlen
Ehr’ erzeugen, und die andre,
Den Hochmutigen zu strafen,
Mit dem letzten Tropfen Bluts

Abzutun die angetane
Schande.” Als er dies gesagt,
Sah er den stolzen Grafen,
Der ihm diese Worte sprach:

“Nun was willst du rascher Jüngling?”-
“Deinen Kopf will ich, Graf Gormaz”,
Sprach der Cid, “ich hab’s gelobet!”-
“Streiche willst du, gutes Kind”,

Sprach Don Gormaz, “eines Pagen
Streiche hättest du verdient.”
Ihr Heiligen des Himmels,
Wie ward Cid auf dieses Wort!

Tränen rannen, stille Tränen
Rannen auf des Greisen Wangen,
Der, an seiner Tafel sitzend,
Alles um sich her vergaß,

Denkend an die Schmach des Hauses,
Denkend an des Sohnes Jugend,
Denkend an des Sohns Gefahren
Und an seines Feindes Macht.

Den Entehrten flieht die Freude,
Flieht die Zuversicht und Hoffnung;
Alle kehren mit der Ehre
Froh und jugentlich zurück,

Noch versenkt in tiefer Sorge,
Sieht er nicht Rodrigo Kommen,
Der, den Degen unterm Arme
Und die Händ' auf seiner Brust,

Lang' ansieht seinen Vater,
Mitleid Tief im Herzen fühlend,
Bis er zutritt, ihm die Rechte
Schüttelnd: "Iß, o guter Greis!"

Spricht er,weisend auf die Tafel.
Reicher flossen nun Diego
Seine Tränen: "Du, Rodrigo,
Sprachst du, sprichst du mir dies Wort?"

"Ja mein Vater! Und erhebet
Euer edles, wertcs Antlitz."
Ist gerettet unsre Ehre?"-
"Edler Vater er ist tot."-

"Setze dich, mein Sohn Rodrigo,
Gerne will ich mit dir speisen.
Wer den Mann erlegen konnte,
Ist der erste seines Stamms."

Weinend knieete Rodrigo,
Küssend seines Vaters Hände;
Weinend küßte Don Diego
Seines Sohnes Angesicht.

Vedem în mod nemijlocit cum dramaticul se naște în sânul epicului. Am vrut să intercalez acest capitol din "Cidul" lui Herder fiindcă aici putem vedea în ce fel trebuie să se exerseze din însuși organismul vorbirii. Tot ceea ce spun trebuie înțeles, de fapt, ca implicație practică.

Dacă ne-am educat în acest fel, căutând, aș zice, prin repetări neobosite, să ajungem tot mai mult și mai mult la articularea firească a acestor lucruri, dacă ne-am educat în acest fel în sensul genului dramatic, pornind de la cel epic, atunci e bine să trecem la ceva care se situează chiar pe muchia subțire dinspre creația dramatică, la ceva care, de fapt, se află deja pe solul artei dramatice, având totuși încă o umbră de caracter epic care a dispărut însă deja cu totul în dramatic, la fel cum gestul a dispărut în cuvânt.

Aici ar fi deosebit de potrivită acea scenă pe care a încercat s-o scrie Lessing ca să creeze un "Faust". Lessing vroia să creeze un "Faust", dar nu a reușit să-l termine. A creat doar câteva scene și ne-a lăsat un plan. Dar tocmai în scena pe care a reușit s-o scrie avem de-a face cu ceva apropiat de genul epic, prin faptul că în această scenă apar șapte duhuri, pentru a căror înțelegere omul trebuie să se înalte puțin în sfera fanteziei, la fel cum în cazul genului epic trebuie să-și creeze singur, în fantezia sa, entitatea pe care o interpretează. Așa că, într-un dialog pe care-l purtăm cu niște duhuri, trebuie să fie mai puternic prezentă entitatea spiritului pe care-l avem, desigur, numai dacă ni-l reprezentăm în mod just, decât trebuie să fie prezentă în om o ființă aflată în dialog cu el, care e realmente prezentă. Dacă ne transpunem apoi cu totul în dispoziția care se poate naște în suflet când ne aflăm față în față cu un duh, și dacă, totuși, suntem obligați să redăm acest lucru sub o formă dramatică, vom găsi în mod just trecerea de la genul epic la genul dramatic.

Vom lăsa deoparte, fiindcă eu vreau doar să sugerez calea, fiindcă nu vreau să ofer modele de recitare, pe acestea le va oferi d-na Dr. Steiner, vom lăsa deoparte, deci, dialogul cu celelalte duhuri și ne vom ocupa, pentru început, doar de al șaselea și al șaptelea duh:

FAUST zum sechsten Geist:

Sage du, wie schnell du bist?-

DER SECHSTE GEIST:

So schnell als die Rache des Rächers.

FAUST:

Des Rächers? Welchen Rächers?

DER SECHSTE GEIST:

Des Gewaltigen, des Schrecklichen, der sich allein die Rache vorbehielt, weil ihn die Rache vergnügte,-

FAUST:

Teufel! Du lästerst; denn ich sehe du zitterst. - Schnell, sagst du wie die Rache des -bald hätte ich ihn genannt! - Nein er werde nicht unter uns genannt! - Schnell wäre seine

Rache? Schnell? - Und ich lebe noch? Und ich sündige noch? -

DER SECHSTE GEIST:

Daß er dich noch sündigen läßt, ist schon Rache!

FAUST:

Und daß ein Teufel mich dieses lehren muß! - Aber doch erst heute! Nein, seine Rache ist nicht schnell, und wenn du nicht schneller bist als seine Rache, so geh nur! -

(Der siebente Geist kommt)

FAUST zum siebenten Geiste:

Wie schnell bist du?

DER SIEBENTE GEIST:

Unzuvergnügender Sterblicher, wo auch ich dir nich schnell genug binn—

FAUST:

So sage, wie schnell?

DER SIEBENTE GEIST:

Nicht mehr und nicht weniger als der Übergang vom Guten zum Bösen.-

FAUST:

Ha! Du bist ein Teufel! So schnell als der Übergang vom Guten zum Bösen! Ja, der ist schnell; schneller ist nichts als der! - Weg von hier, ihr Schrecken des Orkus! Weg! - Als der Übergang vom Guten zum Bösen! Ich habe es erfahren, wie schnell er ist! Ich habe es erfahren!...

Vedeți, de asemenea, că în acest caz Lessing a reușit, totuși, într-un mod cu totul admirabil, să introducă în limba dramei "Faust" sentimentul absolut viu și imaginea absolut vie, create prin fantezie, ale duhurilor respective. Putem realiza acest lucru, desigur, prin arta modelării vorbirii. Nu modelăm vorbirea dacă spunem: modelează asta așa, modelează acest sunet așa, modelează această silabă așa, modelează această propoziție așa, ci modelăm vorbirea dacă exersăm trecerile juste de la epic, trecând pe la dramaticul spiritual și ajungând la dramaticul material. Atunci însuși geniul limbii ne primește ca elevi, dacă mergem pe căile sale. Și acesta este esențialul.

E ciudat că, tocmai când e vorba de exemplificarea unui asemenea lucru, ajungem la Lessing. Se poate spune, firește, că lucrurile pe care le-a realizat Lessing, celebrele sale drame, nu se situează deloc la această înălțime. De fapt, în această scenă din "Faust", Lessing se depășește cu totul pe sine. Cu excepția, poate, a scenelor în care apare maiorul Tellheim, nu întâlnim în dramele lui Lessing nimic de nivelul acestor scene din "Faust".

De aici puteți vedea însă că prin material, prin ceea ce se află în fața sa ca material, Lessing e condus spre modelarea vorbirii. Și de aici putem vedea că și în poezie

trebuie să fie la fel cum a fost, de exemplu, la un sculptor de talia lui *Michelangelo*, care-și căuta el însuși, în cariera de marmură, pietrele pentru statuile sale, pietrele pentru statuile sale de marmură. El se plimba în sus și-n jos, se uita la fiecare piatră, și pe urmă găsea doar una din care putea să scoată cu dalta o figură sau alta. El lăsa natura care luase o anumită configurație să-i incredințeze sarcina de a configura opera de artă. Dacă vrei să fii artist, trebuie să-ți dezvolti simțul pentru materiale. Și acest lucru poate fi văzut în modul cel mai concret aici, la Lessing

Dar, pe de altă parte, noi suntem chemați, de asemenea, ca artiști-interpreți, ca artiști care recită sau joacă într-o piesă de teatru, să dezvoltăm în noi un sentiment care să ne spună în ce măsură un material și-a găsit cu adevărat expresia artistică adecvată. Lui Lessing acest lucru îi reușește deosebit de bine, pornind de la un asemenea material, de care se atașase atât de mult, încât nu putem decât să regretăm în modul cel mai profund că Lessing n-a realizat mai mult din "Faust"-ul său. Dar, pe de altă parte, din cauză că aici îl depășise cu mult pe Lessing cel obișnuit, i-a fost prea greu să modeleze acest material în întregime. Doar în anumite momente, foarte rare, el putea să devină un artist de un rang atât de înalt.

Simțim acest lucru în mod cu totul deosebit atunci când Lessing ne înfățișează o mică scenă, izvorâtă dintr-o trăire a sa nemijlocită, din viața sa, în care Lessing însuși, viețuind lucrul respectiv, cu toate că despre el se spune, pe bună dreptate, că era atât de sec și lucid încât n-a visat niciodată! Da, Lessing a fost un om care n-a visat niciodată, atât era de sec și de lucid, poeziile sale sunt tot așa, nu lucrările în proză, mă refer acum la poezii. Aș vrea să afirm, totuși, nu conform cu imaginea poetică, ci conform cu realitatea: Scena, mica scenă pe care a mai realizat-o pentru "Faust"-ul său, își are originea, totuși, într-o trăire care a fost, până la un grad foarte înalt, o adevărată viziune în stare de veghe, o viziune în stare de veghe care a jucat un anumit rol în propriile situații de viață ale lui Lessing și de la care provin multe lucruri.

Vedem astfel că, după ce a lăsat ca asupra sa să se abată, ca o reminiscență, aș zice, toate lucrurile care trebuiau să se abată asupra lui, mânat de dorința de a se apropia de lumea spiritelor, Faust se apropie cu adevărat de această lume, vedem că, după ce s-a cufundat în evoluția istorică a spiritului, trăiește în mod real ceea ce, la Lessing, este o sugestie în stare de veghe, modelată în formă artistică. Ne aflăm în fața următoarei situații: un spirit cu barbă lungă iese din pământ, învăluit într-o mantie.

GEIST:

Wer beunruhiget mich? Wo bin ich? Ist das nicht Licht, was ich empfinde?

FAUST (erschrickt, fasst sich aber und redet den Geist an):

Wer bist du? Woher kommst du? Auf wessen Befehl erscheinst du?

GEIST:

Ich lag und schlummerte und träumte, mir wär' nicht wohl, nicht übel; da rauschte, so träumte ich, von weitem eine Stimme daher; sie kam näher und näher; Bahall! Bahall! Hörte ich, und mit dem dritten Bahall stehe ich hier!

FAUST:

Aber wer bist du?

GEIST:

Wer bin ich? Laß mich besinnen! Ich bin - ich bin nur erst kürzlich, was ich bin. Dieses Körpers, dieser Glieder war ich mir dunkel bewußt; jetzt (etc.)

FAUST:

Aber wer warst du?

GEIST:

Warst du?

FAUST:

Ja, wer warst du sonst, ehemdem?

GEIST:

Sonst? Ehedem?

FAUST:

Erinnerst du dich keiner Vorstellungen, die diesem gegenwärtigen und jenem deinem hinbrütenden Stande vorhergegangen? -

GEIST:

Was sagst du mir? Ja, nun schießt es mir ein. - Ich habe schon einmal ähnliche Vorstellungen gehabt. Warte, warte, ob ich den Faden zurückfinden kann.

FAUST:

Ich will dir zu helfen suchen. Wie hießest du?

GEIST:

Ich hieß - Aristoteles. Ja, so hieß ich. Wie ist mir?

Până aici a reușit Lessing să creeze această scenă. Dar vedeți, totodată, că ea nu e făcută, că ea a fost contemplată în spiritual. Se află într-o scenă scurtă. Spiritul viu al omului se înfățișează aici sub o formă artistică.

Cel care se străduiește cu adevărat să modeleze această scenă va găsi apoi calea ce duce spre dialogul dramatic. Vedeți dumneavoastră, organele vorbirii înseși - desigur, trebuie să avem în conștiința noastră o înțelegere a lor, - totuși, când întreprindem munca de autoeducare propriu-zisă, de a dezvolta într-adevăr în noi arta modelării vorbirii, trebuie, de fapt, să nu ne mai ocupăm de organele vorbirii și să lăsăm să acționeze organismul vorbirii ca atare, organismul obiectiv, extra uman, al vorbirii ca atare.

Pentru aceasta va fi necesar, în orice caz, să apară un anumit simț pentru ceea ce e bine din punct de vedere poetic-artistic. În viitor, acest simț va trebui să vină însă din cel mai adânc străfund al inimii umane, fiindcă în prezent și în viitorul apropiat nu mai poate să existe în aceeași măsură forța de orientare care a existat în trecut.

Trebuie numai să ne reprezentăm ce însemna, în epocile de mult apuse ale culturii, când messa nu era celebrată în limba țării respective, ci în limba latină, când se rostea, de exemplu,

Pater noster, qui es in coelis:
Sanctificetur nomen tuum.
Adveniat regnum tuum.
Fiat voluntas tua,
sicut in coclo, et in terra.
Panem nostrum supersubstantialem da nobis hodie.
Et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos
dimittimus debitoribus nostris.
Et ne nos inducas in tentationem.
Sed libera nos a malo.
Amen.

Un asemenea text dădea un sentiment pentru modelarea vorbirii, el nu putea fi rostit fără modelarea vorbirii. Aceste lucruri, care în vechile mistere erau de la sine înțelese, fiindcă oamenii erau conștienți că, atunci când vorbeau, comunicau cu zeii, aceste sentimente trebuie din nou să fie scoase din sâmburele cel mai lăuntric al inimii umane. Noi trebuie să găsim posibilitatea de a nu gândi doar, ci de a vorbi lăuntric.

Îmi e îngăduit să spun, desigur, că o scenă ca aceea pe care a citat-o d-na Dr. Steiner în a doua conferință, tabloul viu din prima mea dramă-mister, nu a fost modelată cu ajutorul unor gânduri, aici nici n-a existat niciodată o întrebare lăuntrică de felul: "Cum să aleg un cuvânt?" - Acest tablou a fost auzit așa cum este. El a fost auzit, pur și simplu, așa cum este. N-au existat absolut deloc gânduri, au existat cuvinte și cuvintele auzite în spirit au fost așternute pe hârtie. Așadar, aici totul a fost viețuit ca modelare a cuvântului, ca cuvânt, nu ca gând.

Așa e cu multe scene din acest mister dramatic. Dar și pentru așa ceva trebuie dezvoltat un anumit simț. Trebuie să avem sentimentul a ceea ce e viul spiritual al cuvântului, și atunci va fi din nou posibil ca omul să simtă autenticitatea artistică a modelării poetice a unui text.

Acest simț trebuie să-l aibă atât recitatorul, cât și actorul. El trebuie să-și poată spune că ceva e poetic sau nu e poetic. Altfel, va ajunge să considere că dramele lui Wildenbruch sunt poetice. Bineînțeles, trebuie să ne fie clar că aceste lucruri, pe care, totuși, e necesar să le știm, nu pot fi aplicate imediat în meseria practică. Fiindcă, în afară de actori, mai există și directori care n-au provenit din rândurile actorilor și nu știu nimic despre aceste lucruri; și ei nu au nici un simț pentru ceea ce este poetic.

Dar dacă în gustul artistic general se va încetățeni cândva o judecată justă a gustului artistic, aceasta va fi singura cale ca lucrurile să se amelioreze în direcția la care mă refer. De aceea, discuțiile privitoare la felul cum ar trebui să se joace o piesă sau alta au început să fie de-a dreptul grotești, ridicole, în anii '90 când întrebarea cea mai importantă era aceea dacă Ferdinand din "Intrigă și iubire" de Schiller trebuie să joace ținându-și mâinile în buzunarele pantalonilor sau dacă el trebuie interpretat ca și cum ar fi un dandy. Asemenea întrebări au existat. Și cu aceasta, de fapt, s-a pierdut mult din arta interpretării actoricești.

Pe atunci intelectualiștii se apucaseră să reformeze arta actorului. Ei, bine, firește că omul știe să gândească, dar dacă cineva nu știe decât să gândească, așa cum e cazul lui *Otto Brahm*, de exemplu, care a participat și el la reformarea artei actoricești, atunci înseamnă că el nu e chemat să decidă nimic în legătură cu arta actorului.

Așa au apărut acele lucruri împotriva cărora azi trebuie să subliniem în modul cel mai conștient că intelectualismul e ultimul lucru care intră în considerare când e vorba de arta actorului și că aici primul loc revine simțului artistic. *Volter* a fost cu adevărat o mare actriță. Cei tineri probabil că n-au mai apucat să o vadă. Pentru un Brahm sau pentru intelectul unui profesor universitar, ea era persoana cea mai neinteligentă din câte pot fi întâlnite. Dar eu ar trebui să spun acest lucru spre cinstirea ei, nu ca să afirm despre ea ceva negativ. Până la urmă ea a primit, totuși, câteva scântei ale intelectului, datorită contelui O'Sullivan, care și-a dat cea mai mare osteneală în acest sens. Dar de la natură ea era lipsită de orice intelect. Pentru o anumită epocă, în anumite privințe, atunci când, pe scenă, putea să-și reducă la tăcere cochetăriile, ea a fost într-adevăr o actriță extraordinar de mare, acest lucru nu poate fi contestat.

Spun aceste lucruri ca să vă caracterizez modul de a gândi și simți care trebuie să stea la baza unei noi încercări de a cugeta la adevărata artă a recitării și interpretării actoricești. Vom continua mâine.

CONFERINȚA A V-A

Dornach, 9 septembrie 1924

Secretul artistic al maestrului: Nimicirea materialului prin formă

Vom începe azi încercând să arătăm, cu ajutorul unei recitări, că poate avea un efect mai puternic, pe de o parte, ceea ce, într-o lucrare literară, merge mai mult spre proză, iar pe de cealaltă parte, lucrarea literară modelată artistic. Există o posibilitate de a face acest lucru, fiindcă la Goethe întâlnim de multe ori creații literare care au fost scrise mai întâi sub formă de proză ritmată, creații în cazul cărora Goethe simte de la bun început materialul în mod poetic; el l-a scris sub o formă ritmată. Dar, când s-a apropiat iarăși, mai târziu, de aceste creații ale sale și era deja mai matur, a simțit nevoia să le rescrie, să le rescrie în așa fel încât, în ceea ce privește modelarea vorbirii, ele să devină lăuntric cu totul artistice. Și așa se face că ne-a rămas de la Goethe o "Ifigenie" germană și una română. "Ifigenia" germană e născută din trăirea nemijlocită, în care mai există multă proză. Dar Goethe nu putea deloc să simtă asemenea lucruri doar în mod prozaic, ci, când vorbea de asemenea trăiri lăuntrice, totul devenea poetic, devenea proză ritmată. Modelarea artistică a făcut-o mai târziu când, trecând la forme romane, în el s-a trezit nevoia de a face ca întreaga modelare a vorbirii să devină cu adevărat plastic-artistică.

Așa că vom începe azi cu monologul Ifigeniei, pe care-l vom asculta mai întâi sub forma dată de Goethe în "Ifigenia" germană, în proză ritmată.

Doamna Dr. Steiner: Monolog din "Ifigenia"

Heraus in eure Schatten, ewig rege Wipfel des heiligen Hains, wie in das Heiligtum der Göttin der ich diene, tret' ich mit immer neuem Schauder, und meine Seele gewöhnt sich nicht hierher! So manche Jahre wohn'ich hier unter euch verborgen, und immer bin ich wie im ersten fremd. Denn mein Verlangen steht hinüber nach dem schönen Lande der Griechen, und immer möcht' ich übers Meer hinüber, das Schicksal meiner Vielgeliebten teilen. Weh dem der fern von Eltern und Geschwistern ein einsam Leben führt; Ihn läßt der Gram des schönsten Glückes nicht genießen; ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken nach seines Vaters Wohnung, an jene Stelle wo die goldne Sonne zum ersten mal den Himmel vor ihm aufschloß, wo die Spiele der Mitgeborenen die sanften, liebsten Erdenbände knüpfen.

Der Frauen Zustand ist der Schlimmste vor allen Menschen. Will dem Manne das Glück, so herrscht er und erlucht im Felde Ruhm; und haben ihm die Götter Unglück zubereitet, fällt er, der Erstling von den seinen in den schönen Tod. Allein des Weibes Glück ist eng gebunden: sie dankt ihr Wohl stets andern, öfters Fremden, und wenn Zerstörung ihr Haus ergreift, führt sie aus rauchenden Trümmern, durchs Blut erschlagener Liebsten, ein Überwinder fort.

Auch hier an dieser heiligen Stätte hält Thoas mich in ehrenvoller Sklaverei! Wie

schwer wird mir's, dir wider Willen, ewig reine Göttin! Retterin! Dir sollte mein Leben zu ehwigem Dienste geweiht sein. Auch hab' ich stets auf dich gehofft und hoffe noch, Diana, mmen! Ja, Tochter Jovis, hast du den Mann, dessen Tochter du forderstest, hast du den götter- gleichen Agamemnon, der dir sein Liebstes zum Altare brachte, hast du den der umgewandten Troja ihn glücklich und mit Ruhm nach seinem Vaterlande zurück begleitet, hast du meine Geschwister, Elekten und Oresten, den Knaben, und unsere Mutter, ihm zu Hause den schönsten Schatz bewahrt, so rette mich, die du vom Tod gerettet, auch von dem Leben hier, dem zweiten Tod!

Așa a simțit Goethe, la început, acest material literar. Dar noi trebuie să ne imaginăm că, după ce și-a reluat în Italia creațiile începute la Weimer, Goethe a găsit, după cum a spus-o el însuși adeseori, că ele sunt gotice, nordice, ca și cum ar fi fost cioplite în lemn, prin mii de tăieturi grosolane, în orice caz, cu spontaneitate originală, dar fără să fi fost cizelate până la liniile picturale ale lui Raphael sau până la liniile sculpturale ale lui Michelangelo. El simțea însă nevoia cea mai profundă de a-și cizela operele în acest fel. Nu trebuie decât să cugetăm la faptul că, mai târziu, Schiller, când și-a așternut pe hârtie "Scrisorile estetice", privindu-l pe Goethe, s-a contopit atât de profund cu ideea de frumos, încât a putut găsi o formulare scurtă, care spune: Adevăratul secret artistic al maestrului constă în nimicirea materialului, prin formă.

Ce înseamnă aceasta? Înseamnă că noi putem spune un lucru: vorbim atunci pe baza sentimentului nostru, a simțirii noastre. Acesta este un aspect. Dar noi putem găsi, de asemenea, o formă în care să nu mai rămână nimic din materialul inițial, din simțirea sau din sentimentul inițial, așa cum se exprimă ele în mod prozaic, în care însă, prin modelarea formei, prin imagine, prin ritm, să se ajungă tot la efectul care era realizat inițial cu ajutorul materialului. În acest caz, materialul a fost depășit prin procesul de plăsmuire a formei, prin modelarea artistică. În această depășire a materialului prin formă a căutat Schiller mai târziu, tocmai încercând să dezlege enigma felului în care evolua Goethe, misterul artei, misterul frumosului.

Așa că, ascultând acum cea de-a doua "Ifigenie", varianta romană, ne vom putea întreba: Ce s-a întâmplat prin ceea ce a făcut Goethe? Goethe a încercat să depășească atât de total materialul original prin formă, încât acum forma face aceeași impresie ca și materialul prezentat inițial în proză.

Doamna Dr. Steiner: Monolog din "Ifigenia"

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen dichbelaubten Haines,
Wie in der Göttin stilles Heiligtum,
Tret' ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl,
Als wenn ich sie zum erstenmal beträte,
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.
So manches Jahr bewahrt mich hier verborgen

Ein hoher Wille, dem ich mich ergebe;
 Doch immer bin ich, wie im ersten, fremd.
 Denn ach, mich trennt das Meer von den Geliebten,
 Und an dem Ufer' steh ich lange Tage
 Das Land der Gricchen mit der Seele suchend,
 Und gegen meine Scufzer bringt die Welle
 Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.
 Weh dem der fern von Eltern und Geschwistern
 Ein einsam Leben führt! Ihm zehrt der Gram
 Das nächste Glück von seinen Lippen weg.
 Ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken
 Nach seines Vaters Hallen, wo die Sonne
 Zuerst den Himmel vor ihm aufschloß, wo
 Sich Mitgeborne spielend fest und fester
 Mit sanften Banden aneinander knüpften.
 Ich rechte mit den Göttern nicht; allein
 Der frauen Zustand ist beklagenswert.
 Zu Haus' und in dem Kriege herrscht der Mann
 Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.
 Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg!
 Ein' ehrevoller Tod ist ihm bereitet.
 Wie eng gebunden ist des Weibes Glück!
 Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
 Ist Pflicht und Trost; wie elend, wenn sie gar
 Ein feindlich Schicksal in die Ferne treibt!
 So hält mich Thoas hier, ein edler Mann,
 In ernsten, heil'gen Sklavenbanden fest.
 O wie beschämt gesteh' ich, daß ich dir
 Mit stillem Widerwillen diene, Göttin
 Dir meiner Retterin! mein Leben sollte
 Zu freiem Dienste dir gewidmet sein.
 Auch hab' ich stets auf dich gehofft und hoffe
 Noch jetzt auf dich, Diana, die du mich,
 Des größten Königes verstoßne Tochter,
 In deinen Heil'gen, sanften Arm genommen.
 Ja, Tochter Zeus, wenn du den hohen Mann,
 Den du, die Tochter forndernd, ängstigtest,
 Wenn du den göttergleichen Agamemnon,
 Der dir sein Liebstes zum Altare brachte,
 Von Troja's umgewandten Mauern rühmlich
 Nach seinem Vaterland zurück begleitet,
 Die Gattin ihm, Elektren und den Sohn,
 Die schönsten Schätze, wohl erhalten hast;
 So gib auch mich den Meinen endlich wieder,
 Und rette mich, die du vom Tod' errettet,
 Auch von dem Leben hier, dem zweiten Tode!

Vedeți, deci, cum se naște poezia. Studiind un asemenea exemplu, unde poetul însuși ne-a arătat, prin modelarea vorbirii, cum se naște poezia, putem afla că, dacă încercăm să simțim, recitând sau declamând, natura intimă a unei creații poetice, vom ajunge să găsim în această creație poetică, așa cum ne apare ea, într-o modelare artistică deplină, și modul corespunzător de a ne folosi vocea, modelarea artistică a vocii ș.a.m.d.

În fond, lucrurile stau așa: dacă avem în fața noastră o creație poetică, modelată într-adevăr într-o formă artistică din punctul de vedere al limbii, să zicem, "Ifigenia" sau "Tasso" și dacă ne pregătim să rostim un asemenea text sau să-l interpretăm pe scenă, ca lucrare dramatică, ne vedem puși de la bun început într-o dificultate. Sărim prea mult peste sentiment, ca să zicem așa și modelăm mai mult sau mai puțin vorbirea, chiar din punct de vedere tehnic. De aceea, e bine să întreprindem câte ceva, ca pregătire; numai că nu avem întotdeauna timpul necesar, fiindcă viața scenei are un tempō foarte alert; putem să descriem, totuși, cum ar arăta pregătirea ideală într-un asemenea caz. Propriu-zis, într-o operă poetică perfect modelată din punctul de vedere al limbii, ar trebui să căutăm esențialul, ar trebui ca acesta însuși - așa cum Goethe a modelat versiunea în proză a "Ifigeniei", dând versiunea romană, scrisă în versuri - să parcurgă drumul invers: opera scrisă în versuri ar trebui să redevină operă în proză. Ar trebui să facem acest lucru, propriu-zis, cu orice poezie pe care vrem s-o recităm, și să ne lăsăm cu adevărat în voia sentimentului și a simțirii, când rostim proza. Apoi însă, după ce am unit pe cât posibil sentimentul cu esența textului, trebuie să trecem la modelarea artistică a lucrării. Și vom constata atunci că, în mod absolut instinctiv, introducem simțirea nu numai în cuvânt, ci și în modelarea artistică a cuvintelor, dacă știm să folosim în mod just forțele de care omul dispune pentru a modela forme.

De aceea, pornind de la cele prezentate adineiori, va fi necesar să vorbim despre această modelare justă, despre forțele modelatoare existente în om. În parte, ele zac în adâncurile organizării umane, cele care plăsmuiesc vocalele se află chiar în partea pulmonară, dar aceste forțe se află mai ales în organele din vecinătatea laringelui. Ele sunt situate însă și mai spre partea superioară; ele zac în folosirea acelor organe care se află în nas ș.a.m.d, în procesele de modelare a spațiului din partea anterioară a gurii etc.

În acest fel, dacă ne îndreptăm privirile spre omul care vorbește, ne întoarcem în modul cel mai firesc de la vorbire la anatomia vorbirii, la fiziologia vorbirii. Și putem fi tentați atunci să facem cu totul abstracție de vorbire și să trecem la anatomie, la fiziologia organelor umane ale vorbirii. De ce să nu ne putem imagina așa ceva: Dacă învăț să mă folosesc în mod just de plămâni, de diafragmă, dacă învăț să-mi folosesc corect organele nazale, pornind de la aceasta, de vreme ce mi-a fost dată vorbirea, voi putea vorbi așa cum trebuie.

Dar, din nefericire - iertați-mă că folosesc această expresie - în epoca modernă a mai luat naștere și o fiziologie a vorbirii foarte ingenioasă, cu totul și cu totul științifică. Conform cu această fiziologie teoretică a vorbirii, se pot da, fără nici un fel de greutate, tot felul de sugestii în ceea ce privește modul de a se exersa și folosi

organele, atât pentru recitarea unor texte, cât și pentru cântul vocal; în zilele noastre așa ceva nu e prea greu. Cel mult e de mirare că, în timp ce fiziologia vorbirii a ajuns deja, totuși, la o unitate destul de mare, fiecare din cei ce predau cântul vocal și vorbirea artistică înfățișează și orientează lucrurile în alt fel. E ceva care sare în ochi imediat, e un lucru ale cărui cauze, bineînțeles, nu vrem să le cercetăm mai departe. Dar în acest fel nu se va ajunge nici la însănătoșirea organelor vorbirii, nici la o vorbire sănătoasă. După cum am arătat adeseori, nu trebuie să pornim de la organismul fonator al omului, de la anatomie și fiziologie, oricât de mascat am face-o, ci trebuie să pornim de la vorbirea însăși, trebuie să concepem vorbirea obiectivă, separată de om, ca pe un organism.

În primă instanță, avem însă sistemul vocalelor, care ne ies în întâmpinare în așa fel încât le putem sesiza foarte bine din punct de vedere organic. Exact așa cum, în cazul unui om, facem bine dacă descriem: cap, gât, piept, picioare și nu cap, picioare, piept, gât, ci într-o ordine necesară, corespunzătoare organismului, tot astfel putem sesiza și organismul vorbirii - care doar că e mobil și amestecă între ele elementele vorbirii -, în așa fel încât organismul vorbirii să ne apară, așa zice, ca un fel de stafie umană, aflată în afara omului. Nu-l privim pe om așa cum îl privesc anatomul sau fiziologul, care-l caută în trupul uman; ci privim acel ceva aflat în afară, separat de om, care e vorbirea și care ia formă în ființa umană și prin ea.

Dacă studiem acest lucru, abordând mai întâi sistemul vocalelor, vom putea avea ordinea următoare:

a e i / o ă ă ü u.

Oare ce avem, de fapt, dacă rostim vocalele mai întâi în această ordine: *a a e i o ă ă ü u*? Avem, ca să zic așa, toate posibilitățile de modelare a organelor umane care slujesc vorbirii la rostirea vocalelor. Avem, în primă instanță, organismul vorbirii deschis cu totul în afară, când rostim *a*; organismul vorbirii se deschide total și se dăruiește înspre exterior.

La *e* deja nu mai e chiar așa. Spațiul pe care-l străbate sunetul e îngustat, dar vocala *e* este încă mult în spate. Vocala *a* ia naștere cel mai departe în spate, iar în față nu conlucrează nimic pentru ca vocala *a* să fie modificată într-un *e* în forma sa originală. La *i* spațiul pe care-l traversează sunetul este relativ cel mai mult barat în interior, cel mai închis. Vocala *i* trece printr-o fantă foarte îngustă, dar ne aflăm tot în regiunea posterioară.

Si acum să mergem mai departe: *o*. Aici ne aflăm deja în fața fantei, dacă e vorba de esențialul acestei vocale. Și ajungem tot mai departe și mai departe, căutând esențialul în ceea ce privește formarea vocalelor, până când ajungem la *ü* și *u*, în cazul cărora procesul de modelare a vocalei are loc, în organism, în față de tot.

Am separat, deci aici, organismul vorbirii de om, dacă așezăm vocalele în această ordine: *a e i o ă ă ü u*. Dacă facem adeseori acest lucru, dacă suntem siliți să căutăm pozițiile, prin faptul că așezăm vocală lângă vocală, pentru ca vocalele să nu se reverse unele într-altele, atunci prin exercițiile de rostire a vocalelor iau naștere cele mai sănătoase poziții ale organelor. Când exersăm, pornim, deci, de la vorbire. Aces-

ta ar fi un prim aspect.

Dar putem merge mai departe. Putem face exerciții - vă voi da exemple de asemenea exerciții, care nu trebuie să fie prea inteligente și pline de duh, fiindcă rostul lor e doar să slujească vocalizării; cei care s-au ocupat deja cu asemenea lucruri, știu, că nu putem prea bine să oferim exerciții inteligente când e vorba de procesele plămutoare ale limbii, ci numai exerciții la care sunetul potrivit stă la locul potrivit, pentru ca să nimerescă pe organul corespunzător.

Imaginați-vă că exersați, punând un accent deosebit pe vocale, transpunându-vă în mod deosebit în vocale, următoarea succesiune de cuvinte:

A. Aber ich will nicht dir Aale geben

și că exersați în așa fel încât intonați mai ales vocalele: "Aber ich will nicht dir Aale geben". Veți putea simți de la bun început - în timp ce faceți acest exercițiu participați tot ceea ce, în dumneavoastră, ține de modelarea organelor - veți putea simți dacă faceți acest lucru așa: procesul de modelare a organelor, acționează în sensul că e situat dinspre organul anterior al vorbirii spre cel posterior. Vă veți exersa plămânii, laringele, până jos, la diafragmă, astfel încât acestea vor ajunge să aibă o constituție sănătoasă, dacă veți rosti, ca exercițiu, o asemenea succesiune de cuvinte: "Aber ich will nicht dir Aale geben". Fiindcă, ce faceți atunci? Mergeți, în vocală, până acolo: *a*, *e*, *i*, unde se află închiderea cea mai mare și roștiți numai vocale situate în spatele celei mai mari închideri. Prin această cea mai mare închidere, care există în vorbire, dvs. presați înapoi, și anume numai de-a-ndăratelea. Exersați astfel în mod cu totul deosebit ceea ce este plămân, laringe, până la diafragmă, mergeți până la margini, până la limită, iar limita o rețineți în mod absolut clar. De aceea aveți la mijloc *i i i i*, începând cu *a e*, încheind cu *a e* și, pornind din sânul organismului vorbirii, n-ați făcut doar fiziologie, ci o fiziologizare a organelor. Avem aici niște puncte de reper pentru metoda prin care putem acționa spre interior. Îmi formez eu însumi limita, punându-l acolo pe *i*.

Luați o altă succesiune de cuvinte. Așa cum v-am spus, lucrurile acestea nu au un conținut inteligent, dar ele sunt făcute pentru a exersa.

B. O schäl und schmor muhevoll mir mit Milch
Nüss' zu Muß. — — —

Nu e ceva inteligent, dar e adaptat spiritului unui anumit proces, absolut precis. Această succesiune de cuvinte face să aveți în mijloc *i i i*, ea vă face să delimitați în mod clar ceea ce aveți de delimitat, și cu restul seriei de vocale să izbiți mereu ceea ce se află în fața acestei limite, în partea anterioară și veți avea toate rezonanțele de care aveți nevoie, rezonanța nazală, rezonanța capului, veți avea totul, dacă veți încerca să roștiți această frază în mod corespunzător. Dat fiind faptul că orice vorbire rostită în partea anterioară, dacă o facem cum trebuie, e mai dificilă, această frază e ceva mai greu de rostit decât ceea ce rostim în partea posterioară a gurii, lucru pe care unii nu-l învață, dar accia nu vorbesc bine în partea anterioară, ci prost. Această frază e

cam greu de rostit, dar e o frază extraordinar de bună pentru însănătoșirea și mobilitatea acelor organe care sunt situate în față : "O schäl und schmor mühevoll mir mit Milch / Nüss zu Muß."

Vedeți, deci, că aici încercăm să actionăm din vorbire însăși asupra formei organelor, că încercăm, deci, să facem în așa fel încât în organe să se dezvolte facultatea de a vibra necesară. Și e deosebit de bine dacă rostim mai întâi prima frază de zece ori, apoi cea de-a doua frază de zece ori și apoi împreună, iarăși de zece ori. Astfel încât să actionăm pe această cale asupra formei organelor, modificându-le foarte mult. Aceasta este folositor pentru formarea vocalelor.

Vreau să vă dau încă un exercițiu, care e folositor pentru procesul de formare a consoanelor, mai întâi ca exemplu; în cursul conferințelor voi mai adăuga câte ceva. Luați succesiunea de cuvinte: "Harte starke" - dar acum nu continuați propoziția imediat, ci roștiți, oprindu-vă: *a a a* - "Finger sind", oprindu-vă, roștiți: *i i i* "bei wackren" - *a a a* - "Leuten schon" - *a a a* - "leicht" - *i i i* - "zu finden" - *u u u*. Așadar, roștiți următoarea frază monstruoasă:

C. Harte starke - *a a a* - Finger sind - *i i i* -
bei wackren - *a a a* - Leuten schon - *a a a* -
leicht - *i i i* - zu finden - *u u u* -.

Ce realizăm printr-un asemenea exercițiu? V-am spus deja că, dacă împărțim sunetele după felul în care ele sunt rostite, există sunete pe care le putem numi sunete siflante și sunete pe care le putem numi explozive. Bineînțeles că în vorbirea reală toate sunt amestecate de-a valma, iar noi trebuie să ajungem la o anumită fluentă - dacă e să realizăm o vorbire artistică - astfel încât consoanele siflante și cele explozive să interactioneze în mod just.

Dacă vom face aceasta, vom mai realiza și un alt lucru: prin această interacțiune dintre consoanele siflante și cele explozive, vom ajunge iarăși să acționăm asupra fiziologiei organelor noastre, să "fiziologizăm" asupra organelor noastre. De astă dată pe cale consonantică, ne transpunem organele în vibrația justă, și dacă la momentul potrivit avem între acestea sunete vibrante și sunete ondulatorii - sunetul ondulatoriu *l*, sunetul vibrant *r* - dacă avem, deci, o succesiune justă - consoana siflantă *h*, cea explozivă *t*, sunetul vibrant *r* se află între ele, apoi iarăși sunet siflant, exploziv, vibrant, exploziv, dacă amestecăm astfel între ele consoanele siflante, explozive, în așa fel încât să alterneze temeinic, cu natura lor diferită și ca între ele să existe sunete vibrante, vibranta *r*, și dacă avem în exercițiul corespunzător și sunetul glisant *l*, sunetul ondulatoriu *l*, dacă avem toate acestea într-o asemenea combinație încât suntem nevoiți ca în decursul exercițiului, să alternăm în mod corespunzător suflatul și explozia, vom realiza o configurație justă a organelor. Dacă suflăm și facem explozii și, printre acestea, uneori vibrăm și mergem ondulat, dacă facem ca toate să se succedă unele după altele și le împărțim în așa fel încât să mergem cât mai mult posibil de-a-ndăratelea în ceea ce privește odihnitul glasului, dacă mergem aici în mijloc și iar ne întoarcem, dar apoi iar ne îndreptăm spre mijloc - v. exercițiul -, iar apoi ne ducem cu totul în față, în ceea ce privește odihnitul glasului, atunci un asemenea

exercițiu e ceva care, pentru că izvorăște din însuși organismul vorbirii, face să apară în noi fluentă și ușurința vorbirii, variabilitatea în procesele modelatoare. Și dacă, în același timp, avem în diferite locuri ale organelor noastre fonatoare punctele de odihnă, pe cât se poate, în mijloc și ne odihnim tot pe mijloc, dar în rest ne ducem spre periferie, în spre partea posterioară, dacă mergem în față, avem posibilitatea să modelăm într-adevăr vorbirea, să modelăm vorbirea în așa fel încât ea să devină sănătoasă, ca vorbire, dar să acționeze, însănătoșindu-le, și asupra organelor.

Așa ceva poate fi exersat foarte bine, pentru a modela în mod corespunzător tocmai cu ajutorul consoanelor, în limba consonantică, dacă mă pot exprima astfel, organele vorbirii:

Harte starke - *a a a* - Finger sind - *i i i* -
bei wackren - *a a a* - Leuten schon - *a a a* -
leicht - *i i i* - zu finden - *u u u* -.

În această primă parte a cursului-conferință mă interesează în primul rând modelarea vorbirii.

Iarăși e bine dacă facem toate aceste lucruri foarte des, unul după altul. Dacă exersăm mai întâi, să zicem - voi numi acest prim exercițiu A, pe cel de-al doilea B, pe al treilea C - în felul următor: de 10 ori A, de 10 ori B, de 10 ori AB, de 10 ori C, de 10 ori ABC, dacă facem acest exercițiu unul după altul - dar trecem apoi la ceva care e în măsură să aplice imediat totul în mod concret.

E greu, fiindcă în creația poetică existentă nu găsim atât de ușor pasaje în care vocalele și consoanele să fie așezate, ca să zic așa, în virtutea purei configurații a organismului vorbirii. Poeții nu sunt poeți atât de buni încât să facă, în mod instinctiv, în așa fel încât organismul vorbirii să fie modelat cum trebuie. Dar eu m-am străduit să găsesc măcar câteva asemenea pasaje care, în anumite privințe, se apropie cel mai mult de ceea ce e just și din punctul de vedere al organismului vorbirii; și, de aceea, putem spune că ele sunt ceva care, de bine de rău, poate fi folosit pentru modelarea vorbirii. După ce vom fi terminat cu această procedură ne vom strădui - după ce vom fi dat fluentă organelor noastre - să spunem următoarea poezie de *Kugler*:

Und der Wanderer zieht von dannen,
Denn die Trennungsstunde ruft;
Und er singet Abschiedslieder.
Lebewohl! Tönt ihm hernieder,
Tücher wehen in der Luft.

Veți simți un efect binefăcător recitând această strofă, fiindcă acest efect provine din organele vorbirii, mai ales dacă înainte ați făcut acest exercițiu modelator de vorbire pe care l-am descris adineaori. Veți constata atunci că organele dvs. se vor transpune ca de la sine - strofa nu e potrivită întrutotul, eu aș fi preferat, de exemplu, ca aici să nu fie un *c* și un *a*, dar asemenea lucruri pot fi realizate numai aproximativ - veți constata, deci, dacă veți trece de la exercițiul făcut special pentru fluentă vorbirii la o asemenea poezioară, că ajungeți cu adevărat, ca de la sine, să vă transpuneți

atât în interiorul vocalelor cât și, - aici - puțin, în cel al consoanelor.

O altă strofă care poate avea un efect foarte bun în această direcție e o strofă de *Freiligrath*, o singură strofă din "Poetul emigrat"

Ich sonne mich im letzten Abendstrahle
Und leise säuselt über mir die Rüster.
Du jetzt, mein Leben, wandelst wohl im Saale,
Der Teppich rauscht und strahlend flammt der Lüster.

Faptul că aici ajungem de două ori foarte aproape de partea cea mai din față a organelor vorbirii - în vocalele *i*, *ü*, în asociație cu restul, în *o* și *o* etc. - dă acestei strofe întregul caracter pe care l-am putut releva și în exemplificarea precedentă.

Ceva care poate fi folosit ca să exersăm bine organele anterioare ale vorbirii, situate înaintea lui *i*, am putut găsi într-o strofă de *Johann Peter Hebel*:

Und drüber hebt si d'Sunne still in d'Höh
und luegt in d'Welt und seit: "was muesz i sê
in aller Früei?" - Der Friedli schlingt si Arm
um's Kätterli und 's wird em wol und warm. -
Druf het em's Kätterli ä Schmüezli gê.

E un exercițiu foarte bun pentru nas, ș.a.m.d. Și el ar trebui să fie făcut foarte des, iar eu vă recomand ca între aceste exerciții să faceți, de fiecare dată, totul împreună. Așadar:

de zece ori A
de zece ori B
de zece ori AB
de zece ori C
de zece ori ABC

Apoi: "Und der Wanderer zieht von dannen" - încă o dată ca mai sus, A, B, AB, C, ABC; apoi: "Ich sonne mich im letzten Abendstrahle" - încă o dată ca mai sus: A, B, AB, C, ABC; apoi: "Und drüber hebt si d'Sunne still in d'Höh" - spuneți, deci, acest ultim vers drăgălaș și subtil și veți vedea atunci ce minunate devin organele, astfel încât veți ajunge, într-adevăr, de la simpla exersare la arta modelării vorbirii.

CONFERINȚA A VI-A

Dornach, 10 septembrie 1924

Simțul pentru sunet și cuvânt în opoziție cu simțul pentru sens și idee

Înainte de a începe aș vrea să vă adresez o rugămintă, pentru ca ea să nu fie dată uitării. Rugămintea mea este ca prietenii care iau parte la acest curs și care, cu o anumită îndreptățire, exersează și în mod concret ceea ce discutăm noi aici, să nu facă acest lucru sus, pe cetate, sau în alte locuri imposibile din împrejurimi. Din cauza a tot soiul de - ei, bine, cum să le spun - de libertăți pe care și le iau antroposifii, avem tocmai aici, de ani de zile, greutăți foarte mari și, cu toate că n-ar trebui să se creadă, de fapt, că e necesar să tot discutăm pe larg această problemă, azi s-a ivit din nou necesitatea de a vă ruga să vă faceți exercițiile, pe cât posibil, numai în spații închise. Acest lucru e, totuși, absolut necesar.

Vom căuta acum să vedem cum se face trecerea de la activitatea poetică din domeniul artei vorbirii, în general, la aceea activitate de modelare a vorbirii care duce la dialog, la mânuirea elementului dramatic. În această privință în arta scenei trebuie să fie introdus cu adevărat un impuls nou, care s-o schimbe din temelii. Și dacă azi mulți simt o puternică nemulțumire tocmai în legătură cu arta teatrului, acest sentiment provine nu în cea mai mic măsură, ci în cea mai mare măsură, de la faptul că ea a pierdut cu totul vechile tradiții - mă refer la cele mai vechi- și n-a găsit posibilitatea de a lucra în forme noi, fiindcă așa ceva poate veni, într-adevăr, numai de la o înțelegere spirituală a lucrurilor. Iar acum vom încerca să vedem în ce măsură o asemenea înțelegere spirituală poate să ducă la o practicare a dialogului, trialogului ș.a.m.d.

Punctul nostru de plecare va fi recitarea pe care ne-o va oferi d-na Dr. Steiner și, dat fiind faptul că, în măsura în care conversația își găsește într-o piesă de teatru o formă modelată în mod deosebit de artistic, literatura dramatică a atins prin Molière un punct culminant, am vrea să pornim azi tocmai de la recitarea unei scene din opera lui Molière. Vom căuta, bineînțeles, să găsim un exemplu similar și în literatura germană, trebuie să spunem însă că tocmai în piesele lui Molière se vede deosebit de bine felul cum trebuie să se întâlnească pe scenă ceea ce spune unul dintre personaje și ceea ce-i răspunde alt personaj, felul cum ele se ciocnesc. De aceea, ne-am propus să începem azi tocmai printr-o serie de scene din Molière.

Doamna Dr. Steiner: Aleg o scenă din "Le Misanthrope". Avem aici figura tinerei văduve cochete, în jurul căreia roiesc mulți admiratori și care, din acest motiv, e foarte invidiată de prietena ei, puțin cam ipocrită. Ea are o limbă foarte ascutită, această tânără văduvă, și și-a revărsat deja ironiile asupra câtorva dintre admiratori. În acest moment i se anunță vizita prietenei ei, care e, de fapt, dușmana ei. Cameristul o anunță pe această doamnă.

Acte III, Scène IV.
Arsinoé, Célimène, Clitandre, Acaste.

CÉLIMÈNE: Ah! quel heureux sort en ce lieu vous amène?
Madame, sans mentir, j'étais de vous en peine.

ARSINOÉ: Je viens pour quelque avis que j'ai cru vous devoiz.

CÉLIMÈNE: Ah! mon Dieu, que je suis contente de vous voir!
(Clitandre et Acaste sortent en riant.)

ARSINOÉ: Leur départ ne pouvait plus à propos se faire.

CÉLIMÈNE: Voulons-nous nous asseoir.

ARSINOÉ: Il n'est pas nécessaire.
Madame, l'amitié doit surtout éclater
Aux choses qui le plus nous peuvent importer;
Et comme il n'en est point de plus grande importance
Que celles de l'honneur et de la bienséance,
Je viens, par un avis qui touche votre honneur,
Témoigner l'amitié que pour vous a mon cceur.
Hier, j'étais chez des gens de vertu singulière,
Où sur vous du discours on tourna la matière;
Et là, votre conduite avec ses grands éclats,
Madame, eut le malheur qu'on ne la loua pas.
Cette foule de gens dont vous souffrez visite,
Votre galanterie, et les bruits qu'elle excite,
Trouvèrent des censeurs plus qu'il n'aurait fallu,
Et bien plus rigoureux que je n'eusse voulu.
Vous pouvez bien penser quel parti je sus prendre;
Je fis ce que je pus pour vous pouvoir défendre;
Je vous excusai fort sur votre intention,
Et voulus de votre âme être la caution.
Mais vous savez qu'il est des choses dans la vie
Qu'on ne peut excuser, quoiqu'on en ait envie;
Et je me vis contrainte à demeurer d'accord
Que l'air dont vous vivez vous faisait un peu tort;
Qu'il prenait dans le monde une méchante face;
Qu'il n'est conte fâcheux que partout on n'en fasse,
Et que, si vous vouliez, tous vos déportements
Pourraient moins donner prise aux mauvais jugements.
Non que j'y crois, au fond, l'honnêteté blessée;
Me préserve le ciel d'en avoir la pensée!
Mais aux ombres du crime on prête aisément foi,
Et ce n'est pas assez de bien vivre pour soi.
Madame, je vous crois l'âme trop raisonnable
Pour ne pas prendre bien cet avis profitable,
Et pour l'attribuer qu'aux mouvements secrets

D'un zèle qui m'attache a tous vos intérêts.

CÉLIMÈNE: Madame, j'ai beaucoup de grâces a vous rendre.
Un tel avis m'oblige; et, loin de le mal prendre,
J'en prétends reconnaître à l'instant, la faveur
Par un avis aussi qui touche votre honneur;
Et comme je vous vois vous montrer mon amie
En m'apprenant les bruits que de moi l'on publie,
Je veux suivre, à mon tour, un exemple si doux
En vous avertissant de ce qu'on dit de vous.
En un lieu, l'autre jour, où je faisais visite,
Je trouvais quelques gens d'un très rare mérite,
Qui, parlant des vrais soins d'une âme qui vit bien,
Firent tomber sur vous, madame, l'entretien.
La votre prudence et vos éclats de zèle
Ne furent pas cités comme un fort bon modèle;
Cette affectation d'un grave extérieur,
Vos discours éternels de sagesse et d'honneur,
Vos mines et vos cris aux ombres d'indécence
Que d'un mot ambigu peut avoir l'innocence,
Cette hauteur d'estime où vous êtes de vous,
Et ces yeux de pitié que vous jetez sur tous,
Vos fréquentes leçons et vos aigres censures
Sur des choses qui sont innocentes et pures;
Tout cela, si je puis vous parler franchement,
Madame, fut blâmé d'un commun sentiment.
«A quoi bon, disaient-ils, cette mine modeste,
Et ce sage dehors que dément tout le reste?
Elle est à bien prier exacte au dernier point;
Mais elle bat ses gens et ne les paye point.
Dans tous les lieux dévots elle étale un grand zèle;
Mais elle met du blanc, et veut paraître belle.
Elle fait des tableaux couvrir les nudités;
Mais elle a de l'amour pour les réalités.»
Pour moi, contre chacun je pris votre défense,
Et leur assurai fort que c'était médisance;
Mais tous les sentiments combattirent le mien,
Et leur conclusion fut que vous feriez bien
De prendre moins de soin des actions des autres,
Et de vous mettre un peu plus en peine des vôtres;
Qu'on doit se regarder soi-même un fort long temps
Avant que de songer à condamner les gens;
Qu'il faut mettre le poids d'une vie exemplaire
Dans les corrections qu'aux autres on veut faire;
Et qu'encore vaut-il mieux s'en remettre, au besoin,
A ceux à qui le ciel en a commis le soin.
Madame, je vous crois aussi très raisonnable

Pour ne pas prendre bien cet avis profitable,
Et pour l'attribuer qu'aux mouvements secrets
D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts.

ARSINOÉ: A quoi qu'en reprenant on soit assujettie,
Je ne m'attendais pas à cette repartie,
Madame; et je vois bien par ce qu'elle a d'aigreur,
Que mon sincère avis vous a blessée au coeur

CÉLIMÈNE: Au contraire, madame; et si l'on était sage,
Ces avis mutuels seraient mis en usage.
On détruirait par là, traitant de bonne foi,
Ce grand aveuglement où chacun est pour soi.
Il ne tiendra qu'à vous qu'avec le même zèle
Nous ne continuions cet office fidèle,
Et ne prenions grand soin de nous dire entre nous
Ce que nous entendrons, vous de moi, moi de vous.

ARSINOÉ: Ah! madame, de vous je ne puis rien entendre;
C'est en moi que l'on peut trouver fort à reprendre.

CÉLIMÈNE: Madame, on peut, je crois, louer et blamer tout;
Et chacun a raison suivant l'âge ou le gout.
Il est une saison pour la galanterie,
Il en e.st une aussi propre à la pruderie.
On peut, par politique, en prendre le parti,
Quand de nos jeunes ans l'éclat est amorti;
Cela sert à couvrir de fâcheuses disgrâces.
Je ne dis pas qu'un jour je ne suive vos traces;
L'âge amenera tout; et ce n'est pas le temps,
Madame, comme on sait, d'être prude a vingt ans.

ARSINOÉ: Certes, vous vous targuez d'un bien faible avantage,
Et vous faites sonner terriblement votre âge.
Ce que de plus que vous on en pourrait avoir
N'est pas un si grand cas pour s'en tant prévaloir;
Et je ne sais pourquoi votre âme ainsi s'emporte,
Madame, à me pousser de cette étrange sorte.

CÉLIMÈNE: Et moi, je ne sais pas, madame, aussi pourquoi
On vous voit en tous lieux vous déchaîner sur moi.
Faut-il de vos chagrins sans cesse à moi vous prendre?
Et puis-je mais des soins qu'on ne va pas vous rendre?
Si ma personne aux gens inspire de l'amour,
Et si l'on continue à m'offrir chaque jour
Des vœux que votre coeur peut souhaiter qu'on m'ôte,
Je n'y saurais que faire, et ce n'est pas ma faute:
Vous avez le champ libre, et je n'empêche pas
Que pour les attirer, vous n'ayez des appas.

Pour ne pas prendre bien cet avis profitable,
Et pour l'attribuer qu'aux mouvements secrets
D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts.

ARSINOË: A quoi qu'en reprenant on soit assujettie,
Je ne m'attendais pas à cette repartie,
Madame; et je vois bien par ce qu'elle a d'aigreur,
Que mon sincère avis vous a blessée au coeur

CÉLIMÈNE: Au contraire, madame; et si l'on était sage,
Ces avis mutuels seraient mis en usage.
On détruirait par là, traitant de bonne foi,
Ce grand aveuglement où chacun est pour soi.
Il ne tiendra qu'à vous qu'avec le même zèle
Nous ne continuions cet office fidèle,
Et ne prenions grand soin de nous dire entre nous
Ce que nous entendrons, vous de moi, moi de vous.

ARSINOË: Ah! madame, de vous je ne puis rien entendre;
C'est en moi que l'on peut trouver fort à reprendre.

CÉLIMÈNE: Madame, on peut, je crois, louer et blamer tout;
Et chacun a raison suivant l'âge ou le gout.
Il est une saison pour la galanterie,
Il en est une aussi propre à la pruderie.
On peut, par politique, en prendre le parti,
Quand de nos jeunes ans l'éclat est amorti;
Cela sert à couvrir de fâcheuses disgrâces.
Je ne dis pas qu'un jour je ne suive vos traces;
L'âge amenera tout; et ce n'est pas le temps,
Madame, comme on sait, d'être prude à vingt ans.

ARSINOË: Certes, vous vous targuez d'un bien faible avantage,
Et vous faites sonner terriblement votre âge.
Ce que de plus que vous on en pourrait avoir
N'est pas un si grand cas pour s'en tant prévaloir;
Et je ne sais pourquoi votre âme ainsi s'emporte,
Madame, à me pousser de cette étrange sorte.

CÉLIMÈNE: Et moi, je ne sais pas, madame, aussi pourquoi
On vous voit en tous lieux vous déchaîner sur moi.
Faut-il de vos chagrins sans cesse à moi vous prendre?
Et puis-je mais des soins qu'on ne va pas vous rendre?
Si ma personne aux gens inspire de l'amour,
Et si l'on continue à m'offrir chaque jour
Des vœux que votre coeur peut souhaiter qu'on m'ôte,
Je n'y saurais que faire, et ce n'est pas ma faute:
Vous avez le champ libre, et je n'empêche pas
Que pour les attirer, vous n'ayez des appas.

ARSINOÉ: Hélas! et croyez-vous que l'on se mette en peine
De ce nombre d'amants dont vous faites la vaine,
Et qu'il ne nous soit pas fort aisé de juger
A quel prix aujourd'hui l'on peut les engager?
Pensez-vous faire croire, à voir comme tout roule,
Que votre seul mérite attire cette foule?
Qu'ils ne brûlent pour vous que d'un honnête amour,
Et que pour vos vertus ils vous font tous la cour?
On ne s'aveugle point par de vaines défaites;
Le monde n'est point dupe; et j'en vois qui sont faites
A pouvoir inspirer de tendres sentiments,
Qui chez elles pourtant ne fixent point d'amants;
Et de là nous pouvons tirer des conséquences,
Qu'on n'acquiert point leurs coeurs sans de grandes avances;
Qu'aucun, pour nos beaux yeux, n'est notre soupirant,
Et qu'il faut acheter tous les soins qu'on nous rend.
Ne vous enflez donc point d'une si grande gloire
Pour les petits brillants d'une faible victoire;
Et corrigez un peu l'orgueil de vos appas,
De traiter pour cela les gens de haut en bas.
Si nos yeux enviaient les conquêtes des vôtres,
Je pense qu'on pourrait faire comme les autres,
Ne se point ménager, et vous faire bien voir
Que l'on a des amants quand on en veut avoir.

CÉLIMÈNE: Ayez-en donc, madame, et voyons cette affaire;
Par ce rare secret efforcez-vous de plaire;
Et sans...

ARSINOÉ: Brisons, madame, un pareil entretien:
Il pousserait trop loin votre esprit et le mien;
Et j'aurais pris déjà le congé qu'il faut prendre,
Si mon carrosse encore ne m'obligeait d'attendre.

CÉLIMÈNE: Autant qu'il vous plaira vous pouvez arrêter,
Madame, et là-dessus rien ne doit vous hâter.
Mais, sans vous fatiguer de ma cérémonie,
Je m'en vais vous donner meilleure compagnie;
Et monsieur, qu'à propos le hasard fait venir,
Remplira mieux ma place à vous entretenir.

Dacă e vorba să modelăm artistic dialogul acesta sau conversația care urmează, trebuie să înțelegem, înainte de toate, că arta trebuie să fie onestă. Dar ea trebuie să fie onestă ca artă. Naturalismul, care în esență vrea să realizeze imitarea realității exterioare, nu poate fi niciodată onest ca artă. Căci, ia uitați-vă la situația care există chiar în domeniul artei teatrale. Ea arată în modul cel mai clar că, în teatru, noi interpretăm, și că nu e voie să uităm că interpretăm. Imitarea servilă a realității nu va putea

să desființeze niciodată faptul că noi interpretăm. Din punct de vedere artistic trebuie să se țină seama de interpretare ca atare, adică de mijloacele ce zac în interpretare însăși.

Trebuie să ținem seama, înainte de toate, de faptul că în artă totul trebuie să fie perceptibil, vizibil, că ceea ce e conținutul operei de artă trebuie să fie prezent ca imagine nemijlocită. Nu ne mai aflăm, în sfera artei, în momentul în care spectatorul sau auditorul, de exemplu, trebuie să completeze ceva de la el, în momentul în care auditorul sau spectatorul, când e vorba de arta scenei, e nevoit să construiască ceva, de la el, ca să înțeleagă un personaj sau altul. Tot ceea ce urmează să-i fie dat auditorului trebuie să existe în imaginea artistică însăși. Artistul scenei are la dispoziție cuvântul, cuvântul în modelarea sa artistică, mimica, gestul. Și o artă onestă trebuie să reveleze, cu aceste mijloace ale artei teatrale, tot ceea ce urmează să fie transmis spectatorului său.

Multe dintre lucrurile ce țin de civilizația noastră actuală neagă acest lucru. Îl neagă mai ales faptul că azi, în viața obișnuită, noi nu mai avem nici un simț pentru ceea ce este sunetul sau cuvântul, ci, propriu zis, doar un simț pentru idei. Auzind un cuvânt, noi căutăm să ajungem până la sensul lui, până la ideea cuvântului. Ne-am dezvățat cu totul să înțelegem ascultând și, în viața obișnuită, nu mai vrem să suportăm decât să ascultăm înțelegând, - pentru a înțelege. Dar e o deosebire esențială între a înțelege ascultând și a asculta înțelegând.

A înțelege ascultând

A asculta înțelegând

(Textual: "a înțelege prin faptul că ascultăm, a înțelege pe bază de auz" și "a asculta pentru a percepe sensul" n.t.)

Această deosebire trebuie să și-o lămurească mai ales actorul. Și el și-o va putea lămuri dacă va aduce în fața sufletului său, dintr-un alt punct de vedere, unele dintre lucrurile pe care le-am discutat deja în orele precedente.

Am atras deja atenția asupra faptului că nici un sunet articulat n-a fost format de către sufletul uman fără ca el, în calitatea de vocală, să redea o trăire sufletească lăuntrică, pe care cineva a avut-o în contact cu lumea exterioară sau fără ca în calitatea de consoană, să încerce să imite în imaginea sunetului articulat un obiect exterior, o ființă sau un proces din lumea exterioară.

Când intonez sunetul *a*, în intonarea lui *a* zace, în orice caz, - dacă vreau să dezvolt dispoziția acestui sunet și nu să mă limitez la o stare dată de sens sau de idee, - uimirea sau uluiala.

Faptul că, în vorbirea obișnuită, folosită în relațiile actuale dintre oameni, acest aspect a devenit foarte palid, nu schimbă deloc esența problemei. Și, de fiecare dată când intonez *i*, la bază se află trăirea sufletească a bucuriei lăuntrice, a afirmării de sine.

Dacă-l intonez pe *u*, la baza lui se află întotdeauna ceva din sentimentul de frică sau teamă.

Tot ceea ce e vocală exprimă trăirea sufletului în contact cu ceva din lumea exte-

rioară. Iar tot ceea ce sună drept consoană exprimă încercarea sufletului de a imita în forma sunetului un obiect sau un proces exterior oarecare. Când rostesc sunetul, dacă e vorba de consoane, trebuie să chem întotdeauna în ajutor niște vocale, dar sigur că ne îndreptăm atenția asupra consoanei când consonantizăm.

Dacă intonez sunetul *b*, la baza lui se află - chiar dacă, la oamenii de azi, acest lucru a coborât deja cu totul în subconștient, în stomac, așa zice, care digeră, ce-i drept, alimentele, nu însă și sunetele - încercarea sufletului de a imita în *b* învelișul a ceva. *A*-l intona pe *b* înseamnă: desenez coaja a ceva, învelișul a ceva. *R* înseamnă: mă străduiesc să replăsmuiesc imaginea sonoră a unui proces în care există emoție lăuntrică, un tremur lăuntric. Consoanele replăsmuiesc, imită forme, procese ale lucrurilor sau întâmplărilor din lumea exterioară.

Și așa se face că în fiecare cuvânt în care există un *a* este transpusă, totuși, în ultimă instanță, trăirea lăuntrică a uimirii. Nu pot să explic acest lucru, pentru început, decât aplicat la limba germană, dar el e valabil la fel de bine, după cum voi aminti imediat, pentru toate celelalte limbi. Modificările survin din cauza cu totul altor lucruri, nu din cauza acestui aspect esențial.

Presupuneți că roștiți inofensivul cuvânt "Band". ("Band" - panglică, legătură, cătușă - n.t.) În el există un *a*. Ce zace, propriu-zis, în acest cuvânt! Lucrul pe care-l voi spune acum este cu adevărat mai exact decât toate considerațiile filologice sau de o natură similară, care constau astăzi într-o erudiție atât de obișnuită, dar și profundă. Nu vrem să negăm erudiția lor, dar pentru mărirea practică a ceea ce zace în vorbire drept posibilități artistice, ele sunt, propriu-zis, inutile. Dar: ce zace într-un cuvânt cum e "Band"? În mod absolut sigur, în el zace faptul că, în momentul în care s-a născut acest cuvânt, a existat uimirea în fața faptului că, cu un "Band", se poate lega ceva în mod durabil. Deja din vocala unui cuvânt se poate vedea din ce trăire sufletească a provenit acel cuvânt.

Când leg ceva, atunci ceea ce este "Band" trece peste celălalt obiect, îl leagă de jur împrejurul lui = Band. Consoana *b* exprimă întotdeauna un înveliș. Indiferent că învelișul e o casă întreagă, pentru o familie sau că e învelișul ușor, de lățimea unei panglici, e întotdeauna un înveliș.

Un *n* exprimă întotdeauna puțin din atitudinea de a privi ceva cu ușurință, ceva care merge ușor = Band.

Consoana *d* exprimă întotdeauna o constatare, ceva just. "Das Band" e ceva ce se leagă. Și, în ultimă instanță, așa ceva e o constatare. Mai întâi, "Band" e ceva ușor de mișcat = *n*, apoi însă îl fixăm, îl legăm = *d*. În acest fel putem să simțim întregul cuvânt, să-l simțim foarte corect.

Dacă oamenii ar fi simțit întotdeauna față de cuvânt, față de sunetul articulat numai așa cum simt azi, când simt doar sensul, ideea, când au trecut, deci, în atitudinea lor, la intelectualismul față de cuvânt, atunci n-ar fi luat naștere niciodată cuvintele unei limbi. Căci cuvintele unei limbi trebuie să fie născute în întregime din trăirea sufletească. Dar, dat fiind faptul că cuvintele reprezintă ceva exterior, ele trebuie să fie născute pe bază de empatie, prin trăirea împreună cu alte lucruri sau procese care există în lumea înconjurătoare.

Interjecțiile sunt, de fapt, ceva care ne arată modul cel mai original de a plăsmui cuvântul. Numai în cazul interjecțiilor omul mai simte azi, chiar dacă în mod aproape insesizabil, ce anume zace în lucruri.

Am spus că un *u* are de a face întotdeauna cu un sentiment de frică, de teamă.

Un *f* e întotdeauna ceva în cazul căruia un lucru sare, iese din colțișorul lui, din locul lui de origine. De aceea spunem, când știm un lucru foarte inteligent: îl înțelegem din *f*, îl înțelegem din originile lui. În asemenea lucruri zace mult simț pentru ceea ce încerc să vă explic acum. Dar, dacă un vorbitor al limbii germane sesizează un lucru, în cazul căruia vede, dintr-un anumit colțișor, apropiindu-se teama, el spune: "*uff*". Și chiar îl rostește pe *f* spre interior, în loc să-l rostească spre exterior.

Ceea ce mai poate fi viețuit azi în cazul interjecțiilor, poate fi viețuit, de fapt, în cazul oricărui cuvânt.

Acuma se ridică, bineînțeles, obiecția: dar atunci toate limbile ar trebui să fie la fel! Adică, pe pământ n-ar putea să existe decât o singură limbă.

Ei bine, dragii mei prieteni, aici trebuie să exprimăm paradoxul că există, într-adevăr, o singură limbă. Ce-i drept, pare foarte ciudat să spunem așa ceva, totuși, există o singură limbă; numai că această limbă n-o vorbește nimeni. De ce?

Să luăm inofensivul cuvânt german "*Kopf*". (*Kopf* - cap, n. t.) Dacă pornim de la *o*, avem, în primă instanță, trăirea lăuntrică sufletească a rotunjimii. Vocala *o* este întotdeauna ceva care îmbrățișează cu simpatie un lucru. Am putea să arătăm la fel de bine, dacă am studia consoanele *k*, *p* și *f*, ce vrea să spună, de fapt, cuvântul "*Kopf*". *Kopf* exprimă forma rotundă pe care o are capul uman. *Kopf* este încercarea sufletului de a replăsmui cu ajutorul sunetelor articulate forma plastică a capului.

Acuma, specificul limbii germane constă în faptul că imită tocmai forma plastică, forma sferică a capului. N-o face numai când e vorba de om, ci, spune, de asemenea, "*Kohlkopf*" (căpățână de varză, n.t), când vrea să replăsmuiască forma rotundă. Vreau să spun, așadar, că nu se spune "*Kopf*" doar referitor la capul uman, ci și când ne referim la căpățâna de varză se spune "*Kopf*".

Aplicate amândouă capului uman, cuvintele *Kohl* și *Kopf* dau un terminus tehnic din jargonul hoților. Hoții au o limbă a lor, iar "*Kohlkopf*" este, în jargonul german al hoților, expresia care desemnează capul uman. Un hoț nu spune "*Kopf*" când se referă la capul uman, ci spune "*Kohlkopf*". El exprimă toate lucrurile altfel.

Dacă italienii, francezii ar vrea să exprime același aspect al capului uman, forma lui rotundă, ar spune și ei "*Kopf*"; dacă exprimăm același aspect, nu putem folosi alt cuvânt în afară de "*Kopf*", chiar dacă sub o formă ușor modificată. În cursul istoriei, lucrurile suferă mutații. Există o mutație fonetică, dar ea nu se apropie de ceea ce este esențial. Italianul, de exemplu, nu desemnează deloc forma plastică, ci el desemnează, când e vorba de capul uman, constatarea, adică faptul că se afirmă, se stabilește ceva, după cum și într-un testament se stabilește ceva. El spune "*testa*" și desemnează astfel stabilirea unui lucru, ceea ce are legătură cu capacitatea capului uman de a depune mărturie pentru ceva.

Dacă germanul ar avea simțul de a exprima același aspect legat de capul uman pe

care-l are italianul, atunci ar spune și el testa, nu Kopf. Pentru un lucru privit dintr-un anumit punct de vedere, nu e posibil decât un singur cuvânt.

S-ar putea spune, de aceea: Națiunile nu se deosebesc între ele prin cuvinte, ci națiunile se deosebesc între ele prin ceea ce simt în legătură cu lucrurile. Unul desemnează forma sferică a capului, celălalt desemnează ceea ce iese din gură. - și s-ar putea uni toate limbile într-una singură. În ea, cuvintele "Kopf", "testa" ș.a.m.d. ar fi toate împreună, și fiecare națiune și-ar alege atunci, conform cu modul ei de a simți, din această limbă universală globală, acele cuvinte care corespund caracterului său. Dat fiind faptul că ceea ce ia naștere drept formațiune sonoră a cuvântului se modifică puțin cu timpul, limbile sunt, aparent, firește, foarte diferite una de alta. Dar, din acest punct de vedere, esențialul mai este prezent până și în cuvântul dialectal, uneori grotesc, esențialul e prezent.

Se pot face în acest domeniu studii foarte interesante. În dialectul german vorbit în Austria, există, de exemplu, cuvântul "bagschirli". Dacă cineva e german austriac, el va simți întotdeauna, așa cum se prezintă acest cuvânt, cu structura lui sonoră actuală, că bagschirli e ceva puțin glumeț, care trebuie luat totuși în serios; ceva ce iubim, fiindcă e glumeț, dar pe care-l privim, totuși, foarte serios. Cuvântul bagschirli e înzestrat cu aceste diferite nuanțe. Ei bine, ce este acest cuvânt? Este, pur și simplu, cuvântul "possierlich" (poznaș), tradus în dialectul austriac. Dar germanul austriac nu simte nuanța de "possierlich", așa ceva e mult prea puțin tihnit; e ceva atât de teoretizant, să desemnezi ceva drept "possierlich", e ca și cum ai fi învățat prea mult. Dar austriacul nu e mândru de ceea ce a învățat; el doar afirmă asta. În realitate, potrivit cu simțirea lui lăuntrică, el e mândru de ceea ce n-a învățat. De aceea, el nu poate să lase cuvântul așa, trebuie să-l adapteze caracterului său ușor, spumos, și pentru așa ceva cuvântul bagschirli e un cuvânt minunat. Dacă analizați unul lângă altul, în ceea ce privește sentimentele trezite de sunetele lor, cuvintele "possierlich" și "bagschirli", veți găsi în ele o întreagă lume.

În acest fel, putem să ne dăm seama că sentimentul pentru sunetul articulat și pentru cuvânt există. Numai că la oamenii actuali el a fost împins în inconștient, în semi-conștient, în sfera instinctivă.

Cel care vrea să ajungă să vorbească pe scenă, trebuie să se întoarcă însă din nou, de la sensul conținutului și a ideilor, la sensul și importanța sunetului, a cuvântului.

Esențialul este că tot ceea ce am vrut să vă spun aici trebuie să ducă la activitatea practică de învățare, la învățarea meseriei de artist al scenei. Și în domeniul muzicii se învață mai întâi lucruri care nu sunt prezentate la concert; fiindcă nu se obișnuiește să se prezinte la concert primele exerciții de digitație sau alte lucruri de acest fel; viitorul pianist învață multe lucruri, le dezvoltă în continuare, iar ceea ce a învățat la început coboară în instinct, prin exercițiu, devine deprindere.

În cazul artei scenice, nu se procedează întotdeauna așa. Fiindcă există o artă a scenei, și aceasta trebuie să-și dezvolte din nou simțul pentru sunet și pentru cuvânt și să plăsmuiască în mod artistic, pe baza acestuia, vorbirea pentru scenă. Există o artă a scenei și există o reinhardtărie; dar aceasta nu are nevoie să facă așa ceva, fiindcă ea nu e o artă. (se face referire la regizorul Max Reinhardt, n.t.)

Dacă avem în fața noastră dialogul - să luăm, mai întâi, dialogul -, atunci doi oameni se află în relații reciproce ale sufletelor lor. Ia gândiți-vă, dacă, în mijlocul vieții, ne aflăm față în față doar cu lumea exterioară, simțim vocalic, imităm consonantic. Dacă ne cucerim simțul sunetului, vom dezvolta ceva foarte bogat între noi înșine și lucrurile sau ființele din jur. Dar, dacă ne aflăm în fața unei persoane, dacă acolo se mai află și un spectator sau un auditor - și, după câte știu din experiență, acest lucru ține întotdeauna de arta scenei, fiindcă n-am văzut niciodată niște actori care să se bucure mult dacă dau spectacole în fața unor săli absolut goale -, atunci trebuie să ținem seama întotdeauna de acest auditor și spectator. Așadar, acesta e prezent, ca a treia persoană. Dacă avem de-a face, deci, cu așa ceva, atunci trebuie să fie prezentă în mod perceptibil, în ceea ce apare drept dialog, întreaga relație sufletească dintre cei doi interlocutori; adică, fiecare dintre interlocutori trebuie să aibă, în contact cu celălalt, pe baza simțului său pentru sunete, percepția a ceea ce simte cel care stă de vorbă cu el. Avem un prim actor, un al doilea actor, amândoi întrețin pe scenă un dialog. Cel de-al doilea actor, în timp ce ascultă ce spune primul, trebuie să poată trăi, în simțul său pentru sunete, ceea ce exprimă partenerul său.

Acest lucru nu va corespunde întotdeauna vocalizării sau consonantizării. Fiindcă, așa cum e vorbirea noastră actuală, noi nu spunem niciodată: Us nuhut Gufuhr - (Su uprupiu u prumujdiu) așa cum ar trebui să spunem, de fapt, dacă am plăsmui formațiunea sonoră a cuvântului absolut conform cu trăirea corespunzătoare, ci spunem azi deja: Es nahet Gefahr (Se apropie o primejdie).

Us nuhut Gufuhr.

Es nahet Gefahr.

Su uprupiu u prumujdiu

Se apropie o primejdie

În acest fel, prin transformări treptate, prin metamorfozări treptate, formațiunea sonoră a cuvântului s-a îndepărtat de trăirea originară. Vorbirea scenică trebuie să reintroducă însă această trăire originară. Cum se întâmplă acest lucru?

Avem de-a face aici cu un aspect important al tehnicii scenei, pe care vrem să-l studiem acum. Dacă vă întoarceți de la limba germană la cea gotică, care este însă deja și ea o limbă derivată, veți fi uimiți, în multe cazuri, constatând că în locul acelor vocale care, în limba modernă, sunt neutre în privința trăirilor, în limba gotică apar dintr-o dată vocale care redau în mod absolut just frica, admirația etc.

Dacă am, deci, în fața mea un prim actor și mai am un altul, drept al doilea actor - nu mă refer acum la calitate, ci la faptul că în dialog sunt angajate două persoane - dacă am în fața mea un om ca prim actor, care vorbește, și pe celălalt, care ascultă, atunci principalul este ca cel de-al doilea, care ascultă, să perceapă conținutul a ceea ce spune primul, în semnificația justă conținută în sunetele cuvintelor. Dacă cineva îmi spune pe scenă: Es nahet Gefahr -, la a din Gefahr eu ar trebui, de fapt, să simt admirație. Noi nu spunem azi: Us nuhut Gufuhr, numai din cauză că, treptat, metamorfoza s-a produs în așa fel încât în loc de expresia fricii a apărut expresia admi-

rației. Uimirea, minunarea a fost pusă în locul fricii sau al sentimentului de teamă, printr-o metamorfoză, pe baza unui anumit sentiment al curajului. Lucrurile pot fi justificate întotdeauna. Dar e necesar ca, în timp ce partenerul spune: *Es nahet Gefahr* - celălalt actor să aibă în el senzația sunetului *u*. Am putea spune că în culisele jocului actoricesc, în culisele sufletului jocului actoricesc, trebuie să se întâmple acest lucru, trebuie ca simțul sunetelor, simțul pentru sunete să joace un anumit rol. Acesta trebuie să devină, aș zice, auzul actorului. Cum devine el auzul actorului?

Nu e voie, bineînțeles, ca un actor, în timp ce partenerul lui vorbește, să cugete la faptul că el va trebui să simtă un *u*, ci în cursul pregătirii sale profesionale el trebuie să fi trăit cândva atât de exact sentimentul pe care-l putem avea în cazul oricărui sunet vocalic sau consonantic, încât acest sunet să apară în sufletul său în mod absolut instinctiv. Când cineva spune o propoziție, indiferent ce vocale conține aceasta, care exprimă apropierea unei temeri sau primejdii, partenerul va asculta în așa fel încât - deja de la repetiție el simte, bineînțeles, în acest mod -, încât va viețui în lăuntrul lui dispoziția, starea, atmosfera sunetului respectiv. Dacă partenerul exprimă o uimire = *a*; dacă exprimă bucurie = *i*; dacă celălalt exprimă surpriză, interlocutorul său simte = *au* ș.a.m.d. Dar aceasta trebuie să devină în sufletul actorului ceva cum e vibrația din timpanul urechii, care nu e nici ea produsă de noi înșine, ci ne e dată de Zei, fiindcă altfel am face-o la fel de rău precum vorbim. Dar trebuie ca, atunci când celălalt exprimă teama, primul actor să vibreze, să vibreze împreună cu el, prin întreaga sa dispoziție sufletească, în *u*; când celălalt rostește ceva, un lucru pe care primul actor îl confirmă cu simpatie, partenerul lui vibrează împreună cu el, în *ei* (rom. = *ai*) Bineînțeles că acest lucru trebuie auzit, el trebuie să fie cu totul instinctiv.

În această direcție trebuie să meargă pregătirea actorului. De aceea, trebuie să se pornească de la simțul pentru sunet și pentru cuvânt, nu de la simțul pentru idei.

Vedeți dvs., în realitate, albastrul nu e doar albastru. Luați o suprafață albastră oarecare, ea e cu totul altceva dacă e așezată lângă roșu și cu totul altceva lângă violet. Aici /alături de roșu/ - desenează - albastrul, cu toate că e albastru, e un albastru mult mai intens decât lângă violet; e același, dar dvs. nu vedeți niciodată o culoare altfel decât modificată de culoarea învecinată. Pretutindeni în viață esențialul este că impresiile sunt determinate de impresiile învecinate, că de la ele își primesc nuanțarea propriu-zisă.

Imaginați-vă acum că unul dintre cei angajați în dialog spune ceva care conține un pericol. Celălalt simte instinctiv *u u u*. Și acum, el începe să-și modeleze răspunsul. Acesta va suna cu totul altfel dacă îl va da pornind de la dispoziția lui *u*, decât dacă îl va da trăind în atmosfera lui *a*, la fel cum albastrul e altfel lângă violet și altfel lângă roșu.

Dacă ne-am cucerit posibilitatea de a simți în acest fel, alături de celălalt, atunci dialogul va primi coloritul corespunzător. Și acest colorit îl aude cel ce stă jos, la parter, ca și cel de la galerie! El nu spune, bineînțeles, că-l aude, fiindcă n-o știe în mod conștient; dar o știe cu atât mai puternic în instinct. Dacă-l aude în mod just, îi place, dacă nu-l aude în mod just, nu-i place; totul se va manifesta doar în acest fel. Noi indicăm, deci, un fel de a exersa în timpul pregătirii pentru meseria de actor.

Dacă am exersat, mai întâi, ca să avem pentru fiecare dintre sunetele vorbirii - nu sunt decât treizeci și două sau treizeci și trei - sentimentele corespunzătoare - ele vin, fără îndoială, numai să vrem să devenim conștienți de ele - și dacă examinăm apoi ce fel de sentimente avem când intonăm *u o a i*, atunci noi exersăm, în timp ce facem repetițiile, devenind cât mai conștienți de ceea ce facem, după cum, nu-i așa, când exersăm la pian, trecem de-abia cu timpul de la foarte conștient la cântatul care merge aproape de la sine -, atunci exersăm aceste lucruri în simțire, în simțul pentru sunet, în simțul pentru cuvânt. Apoi încercăm, treptat, în cursul repetițiilor, să nu mai fim deloc atenți la acest lucru, să-l avem cu totul în instinct și când pregătim diferitele roluri; și apoi am terminat cu acest aspect.

Dar acum, bineînțeles, iarăși am prezentat un ideal. Fiindcă ritmul vieții culturale actuale cere ca adeseori - ce știu eu? - să nu se facă mai mult de două-trei repetiții, uneori nici atâtea. Dar, vedeți dvs., lucrurile trebuie prezentate, totuși, sub forma lor ideală. În legătură cu aceasta, există tot felul de concepții. D-na *Wilbrandt-Baudius* a simțit întotdeauna - era o actriță care rostea textele foarte bine și care avea în mod instinctiv ceva din ceea ce am descris adineaori -, că ei nu-i ajungeau doar câteva repetiții. A exprimat mereu acest gând, că poți juca bine de-abia după ce ai jucat deja de cincizeci de ori în fața publicului; celelalte patruzeci și nouă de spectacole ar trebui considerate tot repetiții. Ea și-a exprimat mereu această convingere. Fiindcă abia atunci lucrurile despre care v-am vorbit acum au devenit ceva instinctiv, de la sine înțeles.

Există și alte concepții. O trupă de teatru jucase o piesă de cincizeci de ori. Directorul făcuse propunerea ca la al cincizeci și unulea spectacol să se renunțe la cușca sufleurului, fiindcă era de părere că, după ce-o jucaseră de atâtea ori, o știau pe dinafară și le-a spus actorilor: Copii, azi vom renunța la cușca sufleurului. Doar jucați piesa pentru a cincizeci și una oară. - Unul din ei a căzut pe gânduri. Mai întâi, nici nu putea să conceapă așa ceva, apoi a spus: Dar, domnule director, atunci spectatorii au să-l vadă pe sufleur?! - că s-ar putea renunța la cușcă, așa ceva putea să înțeleagă, dar de sufleur nu se putea lipsi!

Vedeți dvs., în viața concretă a scenei există multe lucruri care trebuie depășite, și în ceea ce privește mentalitatea. Printr-o practicare reală, obiectivă a lucrurilor, aceste neajunsuri vor putea fi biruite cu timpul.

Vom continua mâine.

CONFERINȚA A VII-A

Dornach, 11 Septembrie 1924

Ilustrarea câtorva aspecte privind practicarea modelării vorbirii

Aș vrea să intercalez azi în expunerile noastre despre practica modelării vorbirii un fel de ilustrare a celor discutate. Un curs ca cel de față este, bineînțeles, foarte scurt, așa că nu se poate da decât un fel de îndrumare sumară. Totuși, aș vrea să folosesc ora de azi spre a proiecta, ilustrativ, o lumină asupra unora dintre lucrurile pe care le-am tratat, tocmai cu privire la simțul sunetului, simțul cuvântului - în opoziție cu simțul sensului și al ideii -, în vederea pregătirii a ceea ce trebuie redat pe scenă.

Azi aș vrea să fac în așa fel încât să întretes în mod practic în ceea ce voi spune, lucrurile pe care le-am sugerat în ultimele ore, astfel încât în felul cum le voi exprima - chiar dacă în mod schițat și sumar - să fie conținut ceva în ceea ce, atunci când pregătim o piesă oarecare pentru a fi reprezentată pe scenă, ar trebui să se reverse în lectura "la masă" a piesei, pentru ca, din această repetiție-lecturare a piesei să rezulte apoi în mod fecund aspectele de regie. Vom lega de ceea ce se referă, în această primă etapă, la arta vorbirii, ceea ce se referă la regie, la întreaga formă ce urmează să fie dată scenografiei, în sensul cel mai larg al cuvântului.

Bineînțeles că ceea ce a fost expus în cursul ultimelor zile în mod pur artistic va trebui să acționeze mai mult în sfera instinctului artistic, în inconștient. Când discutăm aceste lucruri, când le discutăm în cadrul repetiției pregătitoare, va trebui să presupunem că tot ceea ce e exersare în felul amintit - exersare în sensul sentimentului, a simțului pentru sunet și cuvânt - le e deja foarte familiar, că le-a intrat deja în instinct celor care participă la reprezentarea unei piese, la reprezentarea ei pe scenă. Așa că, de fapt, se vorbește despre cu totul altceva și doar se face aluzie la ceea ce actorul trebuie să aibă în el, drept facultate de la sine înțeleasă, exact la fel ca pianistul care se pregătește el însuși sau pregătește pe altcineva pentru un concert, sau ca acompaniatorul pe care-l pregătește, drept capelmaistru, pentru concert.

Aș dori să folosesc azi, drept ilustrare a celor spuse, prima scenă dintr-o dramă scrisă de *Robert Hamerling* și intitulată "Danton și Robespierre", care e inspirată, deci, din evenimentele Revoluției Franceze. O aleg deoarece cred că dispozițiile care intră acolo în considerare - și ele trebuie să stea întotdeauna, așa zice, deschise în fața sufletului când e vorba de reprezentarea unei piese de teatru -, deci, dispozițiile de care e vorba acolo pot fi făcute cel mai ușor accesibile majorității inimilor umane, în parte fiindcă sunt dispoziții precise, dispoziții care, așadar, pot să apară în mod foarte diferențiat în fața sufletului, în coloritul lor, și care, după cum vom vedea, ne oferă prilejul de a transpune, cu mijloacele artei scenice, conținutul de proză în modelarea bazată pe simțul pentru cuvinte și sunete.

Avem de-a face, în această primă scenă a dramei "Danton și Robespierre", chiar cu o evoluție a dispozițiilor sufletești care a existat într-un anumit stadiu al Revoluției Franceze. În acel stadiu al Revoluției Franceze, în care popularitatea lui Danton face

loc, treptat, popularității lui Robespierre, esențialul este că venerația și simpatia față de Danton a unui mare număr de oameni trec asupra lui Robespierre.

Trebuie să ne fie clar faptul că venerația față de Danton, atât a celor care-l venerau în mod sincer, cinstit, cât și a celor care-l venerau din motive agitatorice, era o venerație care înclina puternic spre un fel de uimire aproape brutală, așa zice, așa că peste întreaga scenă mai planează - vorbesc acum în sensul artei reprezentării scenice - ceva din simțul pentru sunet și cuvânt, dat de interacțiunea dintre *a*, uimirea față de acest bărbat, și *o*, o anumită dragoste brutală față de acest bărbat. Asupra întregii scene planează, în sensul celor spuse în cursul ultimelor zile, dispoziția vocalelor *a o*. Când vă transpuneți în sunetele *a* și *o*, aveți dispoziția care există la începutul acestei scene. Ea trece treptat în dispoziția legată de Robespierre.

Venerația față de Robespierre a fost cu totul alta. Admirația față de Robespierre a fost una care, așa zice, la început li se înfigea oamenilor în inimă ca niște așchii. Omulețul slab, osos, cu manierele și aspectul exterior ale unui dascăl, care se înfățișa oamenilor în acest fel, dar parcă arunca niște cuțite tăioase când vorbea, n-a fost admirat în același fel ca Danton, ci a fost nevoie ca aceste lucruri să-și cucerească mai întâi pretutindeni accesul la admirația oamenilor. De fapt, când Robespierre a devenit popular, dispoziția a fost, la început, ca un fel de respingere și din această respingere s-a născut, în fiecare caz în parte și în general, admirația față de Robespierre. Așa că avem acest lucru transpus în simțul pentru sunet și cuvânt, atunci avem un acord format din vocalele *e* și *a*. *e* și *a*, *e* - *a*. Îl auziți în acest acord.

De aceea e necesar, tocmai în cazul acestei prime scene, pe care Hamerling a creat-o, de altfel, cu un simț instinctiv fin pentru sunet și cuvânt, să găsim cu adevărat, în întreaga modelare a vorbirii, trecerea de la *a o*, la *e a*. Vom face acest lucru când vom vedea scena; am ales-o fiindcă putem învăța multe, văzând-o.

Spuneam că Hamerling a construit această scenă cu un fin instinct artistic. Spun acum ceea ce, de fapt, ar trebui remarcat în cursul lecturării la masă a piesei, prin faptul că aleg spre ilustrare această scenă. Bineînțeles că vorbesc foarte pe scurt. Apoi, lucrurile trebuie executate mai în detaliu. Hamerling a creat scena în așa fel încât se poate învăța mult de la ea, din acest punct de vedere, fiindcă, în prima ei parte, în scenă apare un om de la țară, care fusese la Paris în urmă cu cincisprezece ani și de atunci nu mai venise niciodată la Paris și căruia, într-un anumit sens, îi fusese ușor să doarmă în privința evenimentelor, în măsura în care ele se răspândiseră de la Paris în restul țării, în provincie, din cauză că el, omul de la țară, era surd. În ultimii șase ani, fusese surd și nu auzise nimic despre toate aceste lucruri. Fusese tratat de bărbierul satului, care era și chirurg, cum mai era obiceiul pe atunci. Tratatul nu contribuise prea mult la îmbunătățirea auzului său. I s-a dat atunci sfatul să meargă la Paris. Acuma, eu mă îndoiesc de succesul atât de uimitor al acelui tratament. Oricum, când acest om se întoarce la Paris, după o surzenie de șase ani, după o absență de cincisprezece ani, exact în perioada Revoluției, el aude din nou, datorită tratamentului de la Paris, și, ca unul care aude din nou, ia parte la schimbarea dispoziției, care are loc în felul descris.

Vom găsi de îndată, pentru acest om, tonul fundamental, în ceea ce privește mode-

larea vorbirii, dacă vom face să domnească sentimentul, starea, dispoziția lui *a*, înclinând puțin, în coloritul său, spre *o*. Dar ce înseamnă acest lucru? În prima parte a scenei, el va fi personajul principal. El va solicita întreg interesul publicului. Tot restul, care nuanțează și colorează întrucâtva acest interes principal, care se va concentra asupra săteanului, va exista tocmai pentru a da coloritul. Dar de felul cum el va fi jucat, în această primă scenă, va depinde enorm de mult modelarea artistică a întregii piese.

Din expunerile ultimelor zile știm ce e dispoziția lui *a*: e dispoziția sufletească a uimirii. Aici ea apare, în orice caz, puțin modificată, dar va lua naștere prin faptul că actorul se va strădui să spună ceea ce are de spus acest sătean - despre gesturi și mimică voi vorbi de-abia în zilele următoare, azi vreau să mă refer doar la modelarea vorbirii - vorbind cât mai mult posibil cu gura deschisă. Vom face astfel ca dispoziția lui *a*, care domină întreaga scenă, să treacă ușor în dispoziția lui *o*, într-un mod cam vag, dar așa și trebuie.

Prin faptul că în scenă apare acest om de la țară - și aici e subtilitatea lui Hamerling -, datorită acestui fapt - acesta fiind aspectul pe care trebuie să-l luăm în seamă, făcând cu totul abstracție de conținutul de proză al scenei -, trecerea de la dispoziția *a o* la dispoziția *e a* este minunat înfățișată din punct de vedere artistic. Am putea spune că săteanul e prezent pentru ca noi să auzim, ca ecou, dispoziția sufletească a oamenilor față de Danton și să putem aștepta trecerea treptată spre dispoziția față de Robespierre, pe care o vom întâlni în partea a doua a scenei, unde, așa zice, discuțiile dintre celelalte personaje, "cositoresc" unele peste altele, de-a valma, ca niște tinichele de cositor.

Cam aceasta e dispoziția pe care trebuie s-o facem să apară în noi înșine, dacă vrem să ne situăm în cadrul acestei scene și s-o modelăm din punctul de vedere al artei vorbirii.

Ne aflăm într-o piață deschisă din fața bisericii Notre-Dame.

EIN LANDMANN:

Wenn ich nur erfahren könnte, warum sie den steinernen Bildern überall rote Mützen aufsetzen.... Ich finde mich nicht mehr zurecht in dem verwünschten Paris, obgleich ich vor fünfzehn Jahren einmal dagewesen.
(Zwei Bürger treten auf)

ERSTER BÜRGER:

Auf dem Stadthause wimmelt's bereits wie in einem Ameisenhaufen -

ZWEITER BÜRGER:

Mein Nachbar, der Barbier Rabaud, hat soeben die Göttin der Vernunft frisiert.

Acești cetățeni sunt cu totul alt gen de tipi decât săteanul. Ei sunt parizieni, s-au transpus sufletește în dispoziția care domnea la Paris în acele vremuri și despre care am vorbit deja, și ei colorează ceea ce săteanul dezvoltă la începutul scenei, drept problemă principală. Trebuie să ni-l imaginăm pe primul cetățean într-un fel de dis-

poziție a lui *i*, pe al doilea cetățean într-o dispoziție ceva mai așezată a lui *ii*, în sensul celor discutate zilele trecute. "Al doilea cetățean: Vecine, bărbierul Rabaud a coafat-o adineaori pe zeița înțelepciunii."

Bincînțeles, e just ca publicul să râdă, dar, din punctul de vedere al vorbirii, e necesar ca cel ce rostește această replică s-o facă cu o gravitate revoluționară. E o altă gravitate decât gravitatea familiară obișnuită. Trebuie să vă reprezentați scena în așa fel încât ceea ce am spus cu să fie rostit de către sătean, să fie rostit de el aparte, pentru sine. Cetățenii intră în scenă. Ei sunt ceva mai departe. Săteanul se apropie de ei.

Bürger treten auf. Sie sind ein wenig entfernt. Der Landmann tritt zu den beiden.

DER LANDMANN (sich nähernd):

Auf ein Wort, ihr Herren –

ERSTER BÜRGER:

«Ihr Herren? » – Da seht die ländliche Unschuld! – Es gibt keine Herren mehr, Bauern-tölpel!

Das Herr-sein ist ja abgeschafft!

DER LANDMANN:

Um Vergebung, wie komm' ich von hier in die Königstraße?

ERSTER BÜRGER:

Es gibt keine Könige mehr. Die Straße heißt jetzt Sansculottenstraße.

LANDMANN:

Finde mich nicht mehr zurecht hier in Paris, obgleich ich vor fünfzehn Jahren dagewesen. Alle Plätze, alle Straßen anders. – Heut' Morgen komm' ich an einer Kirche vorüber, denke: trittst ein, hörst eine Messe. Da seh' ich ein Gedräng' von Leuten, und auf der Kanzel steht ein Mann, der predigt. Komme gerade recht zum Worte Gottes, denk' ich und hör' andächtig zu. Da merk' ich aber, daß der Mann auf der Kanzel entsetzlich Fluchte, obgleich ich ihn nicht recht verstand. War so ein schneidiges, gelbes, dünnes Männchen; meinte jeden Augenblick, es werde ihm der Schaum vor den Mund treten. Als er aufhörte zu reden, da fingen die Leute wüst zu schreien an und taten wie besessen und klatschten gar mit den Händen, daß mir die Ohren gelkten. – Ich schlug ein Kreuz und ging.

ERSTER BÜRGER (lachend):

Armer Tropf, du bist unter die Frommen der Jakobinerkirche geraten –

LANDMANN:

Darauf kam ich in eine andere Kirche. Da sah ich einen Heiland auf dem Kreuz: dem war ein großer Schnurrbart angestrichen und eine rote Mütze aufgesetzt, und drunter stand geschrieben: "Jesus Christ von Nazareth, der erste Sansculotte ." Weiß denn die Obrichkeit von solchem Unfug nichts?

BÜRGER:

Mensch, hör' einmal, wie kommt's, daß du so wenig Wind hast vom neuesten Weltlauf? Sitzt ihr Bauern auf den Ohren?

LANDMANN:

Ich bin sechs volle Jahre taub gewesen..Vorige Woche –

BÜRGER:

Dekade sagt man jetzt – Dekade –

LANDMANN:

Ei, wie? Dekade muß ich sagen? Also vorige Dekade – doch nein, es war noch Ende April –

BÜRGER:

Floreal, du verwünschter Kerl, Floreal –

LANDMANN:

Floreal? Potztausend! Ihr habt eine verwunderliche Art zu reden in Paris. – Nun also, im Floreal sagte ich zu unsem Dorfader: «Herr», sagte ich, «ihr versteht den Teufel von der Sache; ich gehe nach Paris und lasse mich dort heilen » Gesagt, getan. Ich ging, als ich das Reise- geld beisammen hatte, und verwichenen Sonntag –

ERSTER BÜRGER:

Es gibt keinen Sonntag mehr.

LANDMANN:

Was? keinen Sonntag?

Cealaltă schimbare este mai îndepărtată și o mai poate înțelege. Acum însă trebuie să înțeleagă și că nu mai există duminica.

BÜRGER:

Quintidi, guter Freund, wenn euch euer Leben lieb ist –

LANDMANN:

Nun meinetwegen! Am Crainte de Dieu also kam ich hier in Paris an, und heute, Gott sei Dank –

BÜRGER:

Gott sei Dank? Mensch, du nennst da ein bankrottes Haus! Die Firma Gott und Sohn mit der Prokuraführung des heiligen Geistes hat falliert –

LANDMANN:

Was? auch keinen Gott? da soll ja doch –

BÜRGER:

Rasonniere nicht, Mensch, und schweig, und laß deine Füße, so ge-schwind sie können, dich wieder nach deinem Dorfe zurücktragen. Du könntest Unglück haben auf dem Pflaster von Paris. Du könntest hier deinen Kopf verlieren, unversehens, wie einen Knopf von deinen Hosen. Mach' dich auf die Beine. Mensch – du bist verdächtig –

LANDMANN:

Wieso verdächtig? Was nennt ihr denn verdächtig?

BÜRGER:

Verdächtig? Sieh', das ist zum Beispiel einer, der Lilien in seinem Garten pflanzt – auch einer, dessen Bruder oder Vetter ins Ausland ging mit einem Emigranten als Kammerdiener – oder einer, der im Traum das Wörtlein König flüstert – oder der bleich wird, wenn sie seinen Nebenmenschen an die Laterne hängen – Mach', daß du fortkommst, sonst lassen sie dich den Karpfensprung machen auf dem Gréveplatz –

LANDMANN:

Ich verstehe euch nicht.

BÜRGER:

Ich will sagen, sie werden dich durchs rote Fenster gucken lassen –

LANDMANN:

Ich verstehe euch noch immer nicht.

BÜRGER:

Dummkopf! sie werden dich (macht eine bezeichnende Gebärde) mit dem großen Nationalrasiermesser rasieren! Verstehst du's noch nicht? Du wirst das große Los in der Lotterie der heiligen Guillotine gewinnen! Verstehst du's jetzt?

LANDMANN:

Hol' mich der Geier, wenn ich diese Heilige jemals im Kalender gelesen habe.

BÜRGER:

Das ist eine wunderliche Heilige. – So eine Art von Eisenjungfrau, scharf versehn mit Schneidezähnen – denke dir zwei Galgenhölzer und ein blankes Beil querbalkengleich von oben – nun, du legst den Kopf auf einen Block – das Beil fällt nieder, ein wenig von der Seite – so – und sichelt den Kopf im Hui so glatt und reinlich dir herunter, daß es eine Lust, zu sehn. Der Kopf merkt gar nicht, daß er keinen Rumpf mehr hat, und niest deshalb auch manchmal unbefangen, als wäre nichts geschehn, noch in dem Sack, in welchen ihn der Knecht des Büttels wirft – als hätt' er etwa nur 'ne starke Prise geschnupft. – Guillotinieren heißt man das: 's ist 'ne schöne, sanfte Todesart.

LANDMANN:

Guillotiniert man viel?

BÜRGER:

So ein Schock täglich; auch mehr, wenn schönes Wetter ist.

Acum apare un Sansculot. Dacă-l priviți pe sansculot, vă veți transpune cel mai bine în situația lui dacă vă veți actualiza legătura dintre dispoziția lui *a* și dispoziția lui *i*. Sansculotul simte deja o anumită uimire, care i-a aprins entuziasmul; dar, după aceea, își are bucuria lui, conștiința lui de sine.

(Ein Schwarm von zerlumpten Männern und Weibern kommt gezogen, voran ein Sansculotte, der ein Beinkleid auf einer Pike trägt. Wüstes Geschrei: *Ça ira! Ça ira!*)

DER SANSCULOTTE (zu dem Landmann und den beiden Bürgern):

Angeschlossen, Patrioten! angeschlossen und eingestimmt! *Ça ira!* Zu Ehren der Hose da, die wir eben einem Aristokraten abgezogen, weil er auf keine andere Weise ein San-

sculotte werden wollte. ca ira!

WEIBER (den Landmann umringend):

Komm auf ein Tänzchen, Bäuerlein! Komm, wir tanzen die Carmagnole!

Sansculotul a observat că săteanul nu aude prea bine.

SANSCULOTTE (zum Landmann, ihm ins Ohr schreiend):

Ça ira gesungen, du Schelm, Ça ira!

LANDMANN (ängstlich):

Verzeiht, ich bin gar nicht musikalisch!

SANSCULOTTE:

Höre, Kerl! wenn du nicht dümmer bist als die Rinder in deinem Stall, so mußt du Ça ira brüllen können, so gut als einer –

LANDMANN:

Verzeiht, ihr Herren –

SANSCULOTTE:

«Ihr Herren!» Habt ihr's gehört? An die Laterne mit dem Schuft!

Cinc zicea în acele vremuri în Paris "Domnilor", obligatoriu era atârnat de felinar.

BÜRGER:

Laßt ihn laufen; er ist volle sechs Jahre taub gewesen und erst heute wieder geheilt worden.

SANSCULOTTE:

Dann hätte das erste, was er hörte, sein sollen, daß es keine Herren mehr gibt. Nicht einmal der Mainzer Nachtwächter singt mehr: « Lobet Gott den Herrn! » sondern: « Lobet Gott den Bürger! » – Schlingel! Kein Franzose benennt jetzt mehr den anderen Herr, sondern –

LANDMANN:

Ich begreife, man sagt jetzt Kerl, Tropf, Schlingel, Schelm, und so der- gleichen –

SANSCULOTTE:

Was?

LANDMANN:

Ihr tituliert mich so –

SANSCULOTTE:

Dummkopf! das ist was anderes. Bürger sind jetzt alle Franzosen, hörst du! nicht mehr, noch weniger!

LANDMANN:

So sind wir's draußen auch in der Provinz, so gut als ihr, und können ein Wort mit drein reden?

SANSCULOTTE:

«Dreinreden?» Hört ihr, Leute? Der Kerl ist ein Föderalist! Ein verlaufener Girondistenknecht! Er faselt von Autonomie der Provinz!

Acest lucru este ceva depășit. Și sansculotul crede că săteanul se gândește la instituția autonomă, instaurată de pe vremea Girondiștilor.

WEIBER:

Hängt ihn, hängt ihn! er ist ein Föderalist! (Man will ihn ergreifen.)

LANDMANN (ängstlich schreiend):

Scharwache! Polizei! Zu Hilfe! – Mörder! Räuber! Diebe! Zu Hilfe! (Einige lachen.)

WEIBER:

Er nennt Sansculotten Räuber und Mörder! An die Laterne!

ALLGEMEINES GESCHREI:

An die Laterne! (Man ergreift ihn.)

DER SANSCULOTTE (dazwischen tretend):

Einen Augenblick, Bürger! Keine blinde Wut! – Wenn man September- mann gewesen, wie ich, so weiß man, wie das rechte Verfahren in solchen Dingen ist. – Höre, Schlingel!

LANDMANN:

Was hab' ich denn verbochen?

SANSCULOTTE (würdevoll):

Mit dieser Frage verteidigt sich kein französischer Bürger und Patriot. Ob Föderalist oder nicht – ich will dir beweisen, daß du zehnmal gehängt zu werden verdienst, auch wenn du der republikanischen Freiheit nie ein Haar gekrümmt haben solltest. Ich frage dich bloß: Was hast du getan *für* die Freiheit? Wie hast du dich kompromittiert für die Freiheit? Was hast du getan, um gehängt zu werden, wenn eine Reaktion einträte und die Gemäßigten ans Ruder kämen?

LANDMANN:

Ich? O – wartet nur, ich besinne mich – ja, seht, es fällt mir etwas ein. – Ich fand einmal im Wald einen halbverhungerten Mann unter einem Haufen dürre Streu versteckt – der machte mir solch jämmerlich fle- hende Zeichen – denn hören konnt' ich nur wenig von wegen der Taubheit –, daß ich ihn mit nach Hause nahm, ihn labte und in aller Stille beherbergte. Als er abzog, vergaß er in der Dachstube etliche zerknitterte Papiere, aus welchen ich ersah, daß es ein gar gewichtiger Mann gewesen sein mußte, einer von denen, die jetzt hier in Paris regieren, – so einer aus eurem – wie heißt's doch gleich? hab' heute davon gehört – aus eurem Nationalkonvent. – Sah auch aus den Papieren, wie er hieß. Er hieß Bri – ja, es fällt mir schon ein, Brissot. – (Große Sensation im Volke, dann wildes Geschrei: Verräter! Verräter! Schurke!)

SANSCULOTTE:

Still! – (Zum Landmann) Unglückseliger! du hast das Haupt der dem Henker verfallenen Girondisten und Föderalisten, der Gemäßigten, der heimlichen Volksverräter bei dir

beherbergt! – Mensch, deine Sache ist eine verlorene. Dir ist nicht mehr zu helfen!
Hängt ihn!

VOLK:

An die Laterne!

EIN BÜRGER:

Ach, laßt ihn doch! Ihr seht ja, daß er ein Dummkopf ist, und sechs Jahre lang ist er taub gewesen. –

EINIGE STIMMEN:

Was? der Gewürzkrämer verteidigt ihn? Auch ein Verräter!

BÜRGER:

Bin ich nicht ein guter Patriot? Hab' ich nicht kürzlich bei der großen Hungersnot meinen Zuckervorrat pfundweise ans Volk verteilt, ohne Entgelt?

EIN FISCHWEIB:

Du betrogst uns mit dem Gewicht! Als ich mein Pfund zu Hause nach-wog, da fehlte dran ein halbes Lot!

WEIBER:

Hängt sie alle beide!

EINER AUS DEM VOLK:

Hier vor dem Bücherladen des wackeren Patrioten Momoro! (Man zerzt den Bauern gegen den Laternenpfahl, der vor Momoros Laden steht.)

MOMORO (tritt aus der Tür, sein Käppchen, das er auf dem kahlen Kopfe trägt, lüftend):

Guten Morgen, Sansculotten! Was belieben die freien
Männer und edlen Bürger zu treiben hier vor meiner Tür?

Momoro e el însuşi un cetăţean, dar, după cum veţi vedea, un om de seamă, care e total implicat in momentul prezent al vieţii revoluţionare, dar acum pământul se înfierbântează puţin şi sub el. Apar deja alţii, care pregătesc ceea ce eu am numit co-sitoreala. Aici e trecerea de la venerarea lui Danton la venerarea lui Robespierre, acolo unde va trebui să simţim trecerea de la dispoziţia lui *a o*, la aceea a lui *e a*. Aici veneraţia faţă de Robespierre intră cu paşi uşori şi acest lucru trebuie să reiasă din întreaga atmosferă.

EINER AUS DEM VOLK:

Guten Morgen, Momoro. Wir hängen einen Föderalisten, einen Girondistenknecht-

MOMORO:

Gerade hier vor eines Patrioten Tür? – Laßt das bleiben, ehrenwerte Bürger der Republik! Wozu haben wir denn das Revolutionstribunal, das ja ohnedies im ganzen wenig zu wünschen und wenig zu hängen übrig läßt? Und überhaupt, tut mir den Gefallen, hängt keinen, bevor er die neuesten Broschüren gelesen hat, die in meinem Buchladen soeben erschienen. Wenn ihr einen solchen Menschen tötet, so verfault der Kerl unnütz unter der Erde und labt höchstens die Würmer. Wenn ihr ihm aber Zeit laßt, die neuesten

Broschüren zu lesen, so könnt ihr den widerhaarigsten Aristokraten in einen feuer-speienden Patrioten verwandeln, der hingeht und sich mit Freudentränen in den Augen jeden Augenblick für die Republik totschiagen läßt. Ich frage: was ist besser? – Da seht einmal (er weist einen Pack Flugblätter und Broschüren vor): «Neueste Trauerrede auf den Tod des göttlichen Marat» – «Laternenpfahl und Guillotine; fliegende Blätter für Freiheit, Gleichheit und allgemeine Menschenliebe» – «Neuer und unfehlbarer Plan, royalistische Städte binnen drei Tagen mit Nelkenöl in die Luft zu sprengen – »,

Momoro vorbeşte cel mai natural dintre toţi. El face trecerea spre celălalt. În momentul de faţă se bucură de un prestigiu deosebit printre concetăţenii săi. Acest lucru trebuie să reiasă din întreaga atmosferă.

VOLK:

Hoch Momoro, der Patriot!

MOMORO:

Es lebe die Republik! – Alles für wenige Sous! – (Viele drängen sich herbei, die Blätter zu kaufen.)

SANSCULOTTE:

Du verkaufst deine Scharteken zu teuer, Bürger Momoro!

MOMORO:

Keinen Sou verdienen' ich dran. Ihr kennt mich!

EIN ZEITUNGSAUSRUFER:

Der «Vater Duchesne!» Der «Vater Duchesne» von heute! Zwei Sous das Blatt! – Er ist verzweifelt wild heute, der «Vater Duchesne»! – Kauft das Journal des gefeierten Patrioten Hébert! – in 30000 Exemplaren verbreitet! Er ist verzweifelt wild heute, der «Vater Duchesne»!

Vînzătorul de ziare ne introduce cu totul în dispoziţia gloatei. – Dar ziarele nu înseamnă nimic, broşurile lui trebuie citite.

MOMORO (nachspottend):

« Er ist verzweifelt wild heute, der Vater Duchesne! » So ruft er alle Tage. 30000 Exemplare? Allen Respekt vor dem Bürger Hébert, ich habe mir sagen lassen, daß ganze Stöße seines Journals gratis in die Gasthöfe wandern – «für die Bedürfnisse der Reisenden! » – hahaha! für die « Bedürfnisse » der Reisenden! – Das Gediegenste, was aus den Federn der Patrioten fließt, findet man doch immer noch bei Momoro. in meinem Hinterstübchen haben schon unter dem Königtum die radikalsten Männer Klub gehalten und halten da noch Klub heutigentags. –

ZEITUNGSAUSRUFER (spottend):

Ja, Graukopf, sie halten Klub bei deinem jungen Weibchen.

MOMORO:

Tropf! sie bringen ihr den neuen republikanischen Kalender bei, der den Weibern so schwer in den Kopf will. Und mehr! noch mehr! O, die Patrioten wissen den alten

Momoro zu schätzen, und um ihn zu ehren, haben sie, müßt ihr wissen, keine andere als eben sein Weibchen zur Göttin der Vernunft erkoren. Schon am frühen Morgen ist sie heut' abgeholt worden auf das Stadthaus, damit man für das Fest sie würdig herausputze. Nun, ihr werdet sehn! Auf diesem selben Platze wird sie prangen.

ZEITUNGS AU SRUFER:

Und dir werden zur Feier des Tages die Hörner vergoldet?

VOLK:

Es lebe Momoro und sein Weibchen!

MOMORO (zu einem Manne, der ein Plakat an die Mauer klebt):

Mensch, du klebst ja dein Plakat hier über ein anderes –

DER MANN:

Ach, das alte ist ein gemäßigtes; das da aber ist von der Kommune –

VOLK (das sich indes immer zahlreicher gesammelt):

Von der Kommune? laßt doch sehen!

EINER AUS DEM VOLKE (lesend):

«Hébert und Chaumette laden das souveräne Volk zum heutigen Feste der Vernunft, das denkwürdig bleiben wird für alle Zeiten! »

VOLK:

Hoch Hébert! Hoch Chaumette! Hoch die Republik! Ça ira! (Die Weiber tanzen.)

EIN STELZFUSS (im Gedränge):

Heiße! springt und brüllt, wie ihr wollt, aber tretet einem verdienten Krieger der Republik sein hölzernes Bein nicht weg!

Pentru a face ca dispoziția să se schimbe cu totul, aproape în felul în care a sunat tonul lui Robespierre, printre acei oameni, care tocmai părăsesc vechea dispoziție sufletească, foarte diferită, și intră treptat în noua dispoziție, apare unul care, într-un anumit sens, nu e normal, are un picior de lemn. Apare dispoziția lui i, pe care am amintit-o când am vorbit despre Robespierre.

DER SANSCULOTTE (auf ihn zugehend):

Was seh' ich? Battiste, du wieder in Paris? Verflucht – dein Bein –

STELZFUSS:

Hainbuchen es Kernholz.

SANSCULOTTE:

Brav gefochten für die Republik? Nicht Tod noch Teufel gefürchtet? Nie in Gefangenschaft geraten?

STELZFUSS:

Bin ein einziges Mal von feindlichen Reitern allein überfallen worden, und da waren ihrer bloß vier –

SANSCULOTTE:

Viele Strapazen ausgestanden?

STELZFUSS:

Donnerwetter! Ihr habt es leicht, hier im warmen Paris als Ohnehosen herumzulaufen: aber im Feld kampieren und auf Vorposten stehen, ohne Schuh', in einer Kälte, bei welcher die Kinder im Mutterleibe erfrieren, so daß wir Schießpulver in den Brantwein tun mußten, um uns den Magen zu erwärmen? Dann wieder tagelang fechten in der Sonnenglut –

SANSCULOTTE:

Ach, was schadet das dem Krieger im Eifer des Gefechts?

STELZFUSS:

Natürlich, wenn dir eine Kanonenkugel den Kopf wegrißt, so stirbst du nicht am Sonnenstich –

EINER AUS DEM VOLKE:

Bist du nicht der, den sie als jungen Burschen den kleinen Barbier nannten – Gehilfe beim Barbier Flatte in der Straße Pompadour?

STELZFUSS:

Der bin ich und habe mein Handwerk nie verlernt. Zu Lille, wenn eine Bombe niederflog und vor mir platzte, griff ich eine Scherbe vom Boden auf, gebrauchte sie als Schüssel mit Seif' und Wasser und rasierte dann so zwanzig Kameraden auf dem Fleck. Ei, das gefiel euch wohl hier in Paris, wenn die Armee mit den geschwungenen Fahnen wegwedelte von Frankreichs Leib des Auslands Schmeißfliegenschwarm, der zahllos umschwirrt – wenn ihr vernahmt, daß wir so Sieg auf Sieg erfochten, dachtet ihr da hinterm Ofen wohl auch daran, wie oft wir barfuß liefen und nichts zu beißen hatten als Patronen, und oft nicht einmal die?

SANSCULOTTE:

Was? lassen nicht die Weiber von Paris ihre Männer zerrissen laufen, um Zelttücher und Uniformen für euch zu nähen? Behelfen wir uns nicht statt der klingenden Münze mit lumpigen wertlosen Assignaten? Was? Wir nicht an euch gedacht? Und sind wir etwa müßig gewesen, indes ihr im Felde standet? in den Septembertagen hättest du hier sein sollen.

STELZFUSS:

Kann mir's denken – erinnere mich noch recht gut, wie du vor drei Jahren einmal bei einem Volksfeste dem Pferde des Generals Lafayette, ohne daß es der General merkte, den Schweif an einen Laternenpfahl bandest, weil die Stute damit immer dir und anderen, die hinter dir standen, ins Gesicht flunkerte –

SANSCULOTTE:

Possen! Aber in den Septembertagen –

STELZFUSS:

Ist es denn wahr, daß ihr in diesen Septembertagen zuletzt auch die sämtlichen seltenen Tiere in der Menagerie von Versailles habt über die Klinge springen lassen?

SANSCULOTTE:

Was? Die sämtlichen seltenen Tiere? Nein, nur die Löwen und die Adler, weil das die Könige der Tiere sind, und dann, was die sogenannten Wappentiere sind, wie sie die Aristokraten in ihren Wappen hatten –

STELZFUSS:

Teufelskerle! Wie kam euch denn das so auf einmal?

SANSCULOTTE:

Weiß nicht. Auf einmal, sagst du? Gar nicht auf einmal. Es kam so nach und nach, wie der Appetit mit dem Essen.

STELZFUSS:

Was sagten denn die Gemäßigten.

SANSCULOTTE:

Kein Wort. Hinter den Sansculotten stand die Kommune, und diese selber deckte der breite Rücken Dantons, der sich damals eben zum ersten mal aufgerichtet hatte als ein brüllender Leu. Gegen den waren die andern nur ein Rudel bissiger Hunde. Jetzt ist er träg geworden und überhaupt, wie alles große Getier, nicht so beständig munter und beißlustig wie die kleineren Klaffer.

EINER AUS DEM VOLK:

Ah, diesem Simson haben's auch die Weiber angetan.

SANSCULOTTE:

Ja, ja, doch sag ich euch, steht der noch einmal auf, so lang er ist, stoßt er die Decke durch und reißt die Säulen im Tempel um, grad' wie der Simson auch –

EIN ANDERER:

Ach was, der steht nicht wieder auf. Den hat der andre unter sich gebracht. Und dieser andre ist schlau –

STELZFUSS:

Wer?

SANSCULOTTE:

Ei wer? Hast du von Robespierre im Lager nicht gehört?

STELZFUSS:

Robespierre? Robespierre? Ist das das kleine steife Männchen, das man spottweise das «Talglicht von Arras» nannte, weil er von Arras kam und gern glänzen wollte, aber nicht heller flackerte als eine Talgkerze? Sie lachten ihn immer aus, wenn er in der Nationalversammlung sprechen wollte –

SANSCULOTTE:

Das war damals. Der führt jetzt im Nationalkonvent, im Wohlfahrtsausschuß, im Jakobinerklub das große Wort.

STELZFUSS:

Ich sah ihn einmal – nur von fern. Tragt er nicht Brillen?

SANSCULOTTE:

Nein.

STELZFUSS:

Es kam mir doch so vor.

SANSCULOTTE:

Er hat ein gelbes Gesicht und bläulich-gräuliche Ränder um die Augen – die wirst du in deiner Einfalt aus der Entfernung für Brillen gehalten haben.

STELZFUSS:

Bleich im Gesicht?

SANSCULOTTE:

Gelb – grau – nein, eigentlich – wie soll ich sagen? Graugrün, wenn man's genau nimmt – tiefe Augen und widerhaar'ge Brau'n – ein schlichtes Männchen; nichts gegen Danton! Aber wenn vor dir hier Danton steht, der mächtige Koloß, und dort das schneid'ge Männchen Robespierre, sprichst du mit dem frei von der Leber weg wie mit dem jovialsten Kameraden, und vor dem andern stockt die Rede dir im Schlund – nicht grad' als ob er dich so dreist ansah', im Gegenteil, sieht eher etwas schüchtern und unbehilflich aus vor vielem Volk – doch geh' nur einmal auf die Galerie des Nationalkonvents, sobald er spricht: da kennst du ihn nicht mehr. Wenn festen Schritts er steigt zur Rednerbühne, wird's so still, daß du die Mäuschen pfeifen hören kannst in ihren Löchern. Steht er anfangs dann aufrecht und ruhig droben wie ein Pfahl und spricht gelassen, denkst du: nun, er spricht nur eben wie ein Schulmeister, oder wie ein Pfaff spricht auf der Kanzel – plötzlich aber wirft er ein paar Worte hin mit einer Stimme, so kalt und scharf wie Stahl – in einem Ton, daß dir ein Schauer über'n Rücken läuft – und fängt dann gar der Winkel seines Mundes zu zucken an, und ruft er bittersüß in seiner scharfen, schneidigen Manier: «Du armes Volk!» und «Tugendhaftes Volk!» da packt dich was im Herzen wie ein Krampf: du legst die Hand ans Messer, wenn du eins verbirgst an deiner Brust, und möchtest gern dich vor ihm niederwerfen und ihn fragen, wen du zuerst von den verfluchten Feinden der Republik damit durchstoßen sollst. – Zuweilen aber schweigt er wochenlang und läßt die andern reden. Es geschehn viel Dinge noch, von welchen man nicht weiß, ob sie ihm lieb sind oder leid. Zuweilen laviert er bloß und wartet auf den Wind. Eben in letzter Zeit ist er wieder sehr schweigsam geworden.

Vedeți, dragii mei prieteni, Robespierre e introdus într-un mod atât de frumos, încât sansculotul iese, aş zice, din rolul său de sansculot şi devine personaj caracterizant, într-un mod absolut extraordinar. E un lucru care, dacă-l prezentăm în modul expresiv pe care l-am descris - eu nu vreau să recit, vreau doar să interpretez; în cadrul acestor conferinţe, recitarea cade în sarcina D-nei Dr.Steiner; eu vreau doar să colorez, să înregistrez -, dacă-l prezentăm în acest fel, atât de colorat, îl vom face pe spectator să simţă, tocmai în cazul cuvântării pe care sansculotul o ţine în faţa poporului, schimbarea de dispoziţie despre care am vorbit. Prin dispoziţia aceasta - noi vom sugera asemenea lucruri, care trebuie realizate, tocmai în acest loc, prin regie -, s-a făcut trecerea de la prima la cea de-a doua dispoziţie sufletească a parizienilor, care vine acum şi se revarsă ca ceva pe jumătate haotic, sălbatic; eu am spus: o co-sitorire de-a valma.

EIN SCHREIBER DER KOMMUNE (erscheint mit Handlangern, die Bretter und Handwerksgeräte mit sich tragen):

Platz da! Platz, Sansculotten! Das Gerüst für die Göttin der Vernunft und für die Redner wird aufgeschlagen! Der Festzug wird in kurzer Zeit da sein.

Aici apare dispoziția lui ȳ. Actorii vorbesc în partea anterioară a gurii, lovind cu vorbirea în partea din față a cerului gurii. În dispoziția lui ȳ:

VOLK:

Ça ira! Es lebe die Göttin der Vernunft!

SCHREIBER (zu den Handlangern):

Hierher, ihr Leute! in der Mitte des Platzes! Notre-Dame gerade gegenüber! (Die Handlanger machen sich die Arbeit.)

De aici înainte, femeile trebuie să vorbească mai mult în dispoziția lui *ei*, fiindcă, prin apariția lui Robespierre, în dispoziția revoluționară intră un fel de entuziasm iubitor plin de pruderie.

EIN WEIB:

Seht nur, daß es nicht wieder so geht, wie im vorigen Jahre bei dem großen Feste, wo sich ein paar Kerle unter den Brettergrund des Gerüsts versteckten – vermutlich um die Männer und Frauen, die darauf standen, in die Luft zu sprengen, bis man sie entdeckte, hervorzog und totschrug.

DER SCHREIBER (schäkernd):

Ach, das waren bloß ein paar Verehrer eures Geschlechts, die durch die Ritzen heraufblinzelten... Was läge daran, wenn man heute der Vernunft ein wenig nach den Waden guckte? Sein Augenmerk auf die Vernunft und all ihr Detail zu richten, ist ja fortan Bürgerpflicht!

WEIBER (ihn umringend):

Du Schelm! – Werden sie bald da sein?

SCHREIBER:

Sogleich.

WEIBER:

Heißa, gleich werden sie da sein! Es lebe Hébert und Chaumette! Es lebe die Kommune! Es lebe der Konvent! Es lebe Danton! Es lebe Robespierre!

Ei bine, am vrut să vă arăt această scenă ilustrând mai întâi felul cum trebuie s-o lucrăm în mod practic. Am colorat puțin mai tare decât trebuie să fie, de fapt, când o jucăm, ca să arăt că la această scenă trebuie să se diferențieze foarte mult, că dispozițiile sufletești trebuie să fie reliefate în mod clar, prin felul cum sunt rostite sunetele. După cum pe sătean, pe omul de la țară, trebuie să- l punem să vorbească neapărat cu gura deschisă, așa cum e caracteristic pentru dispoziția lui *a*, astfel încât în fiecare

sunet să se audă și ceva din vocala *a*, tot astfel acest scrib, de exemplu, trebuie să vorbească în așa fel încât în fiecare din sunetele sale să se audă și ceva din *i*, astfel încât, așadar, în fața acestei închideri în *i*, asupra căreia v-am atras deja atenția, vocea să se izbească puțin de palatul anterior. Acestea sunt lucruri care trebuie lucrate neapărat și care, apoi, pot să ne facă să modelăm vorbirea într-un mod cu adevărat practic.

Vom continua mâine.

PARTEA A DOUA

Arta regiei și a scenografiei

CONFERINȚA A VIII-A

Dornach, 12 Septembrie 1924

Adaptarea interioară la vorbiră imaginativă și modelată plastic

Spre a fundamenta în continuare cele spuse în cadrul ultimelor conferințe, vom asculta azi, mai întâi, o recitare, care va fi prezentată de D-na Dr. Steiner. Vom auzi o scenă dintr-o piesă de teatru, care ilustrează într-un mod cu totul deosebit, prin însăși modelarea ei artistică, felul cum cel ce caută o artă a scenei autentice poate să ajungă la arta modelării vorbirii.

Dacă vrem să ne transpunem în arta modelării vorbirii, trebuie să știm că această transpunere se bazează, în multe privințe, pe faptul că poate avea loc o anumită adaptare interioară a omului la ceea ce, în vorbire, e modelat plastic și apare sub formă de imagini. Nu va fi ușor să ieșim dintr-un anumit cenușiu al limbii, cum aș vrea să-l numesc, în domeniul artei dramatice sau al recitării, în general. Înțeleg prin expresia "cenușiu al limbii" rămânerea la forma vorbirii în proză, așa cum suntem obișnuiți în viața de toate zilele.

Că în această direcție va trebui să se facă un fel de mișcare reformatoare, reiese deja din faptul că în faza cea mai recentă din dezvoltarea artei actoricești, care a dus la anti-artă, s-a căutat să se vorbească, aș zice, în mod neartistic, s-a încercat să se apeleze, în rostirea textelor, doar la ceea ce poate fi preluat în mod naturalist din viața obișnuită. Putem spune chiar: în multe privințe, naturalismul a reușit chiar să realizeze în acest sens lucruri excelente, în felul lor, care nu sunt, totuși, ceva propriu-zis artistic.

În ultimele decenii, puteai fi uneori cu totul uimit, asistai la una sau alta dintre încercările de a face artă naturalistă pe scenă, fiindcă te vedeai pus în fața fenomenului că un stil care înalță cele înfățișate pe scenă în sfera unei anumite vorbiri artistice, nu mai avea deloc căutare; te simțeai transpus adeseori, dimpotrivă, în realitatea cea mai concretă, pe care o avem și în viața obișnuită. Dar atunci am putea spune, în mod absolut brutal: La urma urmelor, nu pentru asemenea lucruri ne ducem la teatru.

Cel care caută în artă naturalismul pur seamănă cu un om care nu vrea să aibă un portret pictat în mod artistic, căruia nici nu-i place așa ceva, și care ar dori să aibă, de fapt, numai o fotografie, eventual una color, fiindcă pe aceasta o înțelege mai bine. Dar înălțarea în sfera artei constă tocmai în faptul că în artă revelăm adevărul prin cu totul alte mijloace decât sunt acelea prin care natura revelează în mod direct adevărul, cu mijloacele ei.

Trebuie să existe adevăr în natură; trebuie să existe adevăr în artă. Dar, adevărul din natură strălucește venind în întâmpinarea spiritului; din adevărul artei, spiritul strălucește în afară. Și, dacă ținem seama de un asemenea lucru, aceasta înseamnă să vrem să căutăm și chiar să găsim calea spre stil, dintr-o nevoie artistică interioară.

De aceea, e bun exercițiul de a ne transpune organele vorbirii într-o vorbire care

diferă de vorbirea obișnuită, naturalistă, care trebuie să difere de aceasta, prin specificul ei propriu, individual. Vom vedea că ceea ce modelează vorbirea trebuie să se îndepărteze de cotidian, de viața obișnuită, ascultând o scenă din "Minna von Barnhelm" de Lessing, unde apare Riccaut de la Marlinière, care nu poate vorbi așa cum vorbim de obicei, din cauză că e francez și vorbește nemțește. Aici, stilizarea ne e dată în mod necesar, pur și simplu, prin natura lucrurilor. El include mereu în exprimarea germană elemente ale limbii franceze, vorbește nemțește cu accent franțuzesc.

Dacă exersăm arta modelării vorbirii folosind asemenea lucruri, vom ajunge, fără îndoială, la acea fluență, care are stil; de aceea, ne propunem să ascultăm acum această scenă din "Minna von Barnhelm".

Doamna Dr. Steiner: Riccaut de la Marlinière intră în camera de hotel, unde el crede că-l poate găsi pe Maiorul Tellheim.

RICCAUT (noch innerhalb der Scene):

Est-il permis, Monsieur le Major?

FRANZISKA:

Was ist das? Will das zu uns? (gegen die Tür gehend.)

RICCAUT:

Parbleu! Ik bin unriktig,- Mais non- Ik bin nit unriktig. - C'est sa chambre -

FRANZISKA:

Ganz gewiß, gnädiges Fräulein, glaubt dieser Herr, den Major von Tellheim noch hier zu finden.

RICCAUT:

Iß so! - Le Major de Tellheim; juste, ma belle enfant, c'est lui que je cherche. Oú est-il?

FRANZISKA:

Er wohnt nicht mer hier.

RICCAUT:

Comment? Nok vor vierunswanzik Stund hier logier? Und logier nit mehr hier? Wo logier er denn?

DAS FRÄULEIN (die auf ihn zukommt):

Mein Herr, -

RICCAUT:

Ah, Madame,- Mademoiselle, - Ihro Gnad, verzeih -

DAS FRÄULEIN:

Mein Herr, Ihre Irrung ist sehr zu vergeben und Ihre Verwunderung sehr natürlich. Der Herr Major hat die Güte gehabt, mir, als einer Fremden, die nicht unterzukommen wußte, sein Zimmer zu überlassen.

RICCAUT:

Ah voilà de ses politesses! C'est un très galant-homme que ce Major!

DAS FRÄULEIN:

Wo er indes hingezogen, - wahrhaftig, ich muß mich schämen, es nicht zu wissen.

RICCAUT:

Ihro Gnad nit wiß? C'est dommage; j'en suis fché.

DAS FRÄULEIN:

Ich hätte mich allerdings darnach erkundigen sollen. Freilich werden seine Freunde noch hier suchen.

RICCAUT:

Ik bin sehr von seine Freund, Ihro Gnad -

DAS FRÄULEIN:

Franziska weißt du es nicht?

FRANZISKA:

Nein, gnädiges Fräulein.

RICCAUT:

Ik hätt ihn zu sprek sehr notwendik. Ik komm ihm bringen eine nouvelle, davon er sehr frölik sein wird.

DAS FRÄULEIN:

Ich bedaure um so viel mehr. - Doch hoffe ich, vielleicht bald ihn zu sprechen. Ist es gleichviel, aus wessen Munde er diese gute Nachricht erfährt, so erbiere ich mich, mein Herr -

RICCAUT:

Ik versteh. - Mademoiselle parle franais? Mais sans doute; telle que je la vois! - La demande était bien impolie; vous me pardonnerez, Mademoiselle. -

DAS FRÄULEIN:

Mein Herr -

RICCAUT:

Nit? Sie sprek nit Französisch, Ihro Gnad?

DAS FRÄULEIN:

Mein Herr, in Frankreich würde ich es zu sprechen suchen. Aber warum hier? Ich höre ja, daß Sie mich verstehen; sprechen Sie, wie es Ihnen beliebt.

RICCAUT:

Gutt, gutt! Ik kann auk mik auf Deutsch explizier. -Sachez done, Mademoiselle, - Ihro Gnad sol also wiß, daß ik komm von die Tafel bei der Minister - Minister von - Minister von - wie heiß der Minister da drauß? in der lange Straß? - auf die breite Platz?

DAS FRÄULEIN:

Ich bin hier noch völlig unbekannt.

RICCAUT:

Nun, die Minister von der Kriegsdepartement. - Da haben ik zu Mittag gespeisen; - ik speisen á l' ordinaire bei ihm, - und da iß man gekommen reden auf der Major Tellheim; et le Ministre m'a dit en confidence, car Son Excellence est de mes amis, et il n'y a point de mystères entre nous. - Se. Excellenz, will ik sag, haben mir vertrau, daß die sak von unserm Major sei auf den point zu enden und gutt zu enden. Er habe gemacht ein rapport an den Könik, und der Könik habe darauf resolvier, tout-à-fait en faveur du Major. - Monsieur, m'a dit Son Excellence, Vouscomprenez bien, que tout dépend de la manière, dont on fait un envisager les choses au roi, et vous me connaissez. Cela fait un très-joli garçon que ce Tellheim, et ne sais-je pas que l'aimez? Les amis de mes amis sont aussi les mien. il coute un peu cher au roi ce Tellheim, mais est-ce que l'on sert les rois pour rien? il faut s'entr'aider en ce monde; et quand il s'agit de pertes, que ce soit le roi, qui en fasse, et non pas un honnte-homme de nous autres. Voilà le principe, dont je ne me dépars jamais. - Was sag Ihro Gnad hierzu? Nit wahr, das iß ein brav Mann? Ah! que son Excellence a le cour bien placé! Er hat mir au reste versiker, wenn der Major nit schon bekommen habe une lettre de la main - eine Könikliken Handbrief, daß er heut infailliblement müsse bekommen einen.

DAS FRÄULEIN:

Gewiß, mein Herr, diese Nachricht wird dem Major von Tellheim höchst angenehm sein. Ich wünsche nur, ihm den Freund zugleich mit Namen nennen zu können, der soviel Anteil an seinem Glücke nimmt.

RICCAUT:

Mein Name wünscht Ihro Gnad? - Vous voyez en moi - Ihro Gnad she in mik le Chevalier Riccaut de la Marlinière, Seigneur de Pret- au-val, de la Branche de Prens'd'or. - Ihro Gnad steh verwundert, mik aus so ein groß, groß Familie zu hören, qui e- st véritablement du sang Royal. - Il faut le dire; je suis sans le Cadet le plus avatureux, que la maison a jamais eu. Ik dien von meiner elfte Jahr. Ein Affaire d'ho-nneur makte mik fliehen. Darauf haben ik gedienet Sr. Pöpstliken Eilikheit, der Republik St. Marino, der Kron Polen und den Staaten-General, bis ik endlik bin worden gezogen hieher. Ah, Mademoiselle, que je voudrais n'avoir jamais vu ce pays-lá! Hätte man mik gelaß im Dienst von den Staaten-General, so müßt ik nun sein aufs wenikst Oberst. Aber so hier immer und ewig Capitaine geblieben und nun gar sein ein abgedankte Capitaine. -

DAS FRÄULEIN:

Das ist viel Unglück.

RICCAUT:

Oui, Mademoiselle, me voillá reformé, et par-lá mis sur le pavé!

DAS FRÄULEIN:

Ich beklage sehr.

RICCAUT:

Vous êtes bien bonne, Mademoiselle. - Nein, man kenn sik hier nit auf den Verdienst. Einen Mann wie mik su reformir! Einen Mann, der sik nok dazu in diesen Dienst hat rouinir! - Ik haben dabei sugesetzt mehr als swansik tausend livres. Was hab ik nun? Tranchons le mot, je n'ai pas le sou, et me voillá exactement vis-à-vis du rien. -

DAS FRÄULEIN:

Es tut mir ungemein leid.

RICCAUT:

Vous êtes bien bonne, Mademoiselle. Aber wie man pflegt zu sagen: Ein jeder Unglück schlepp nak sik seine Bruder, qu'un malheur ne vient jamais seul: so mit mir arrivir. Was ein honnête-homme von mein extraction kann anders haben für ressource als das Spiel? Nun hab ik immer gespielt mit Glück, so lang ik hatte nit von nöten der Glück.. Nun ik ihr hätte von nöten, Mademoiselle, je joue avec un guinon, qui surpasse toute croyance. Nok gestern hab sie mik gesprent dreimal. Je sais bien, qu'il y avait quelque chose de plus que le jeu. Car parmimes pontes se trouvaient certains-dames - Ik wil niks weiter sag. Man muß sein galant gege die Damen. Sie haben auk mik heut invitir, mir su geben revanche; mai - Vous m'entendez, Mademoiselle - Man muß erst wiß, wovon leben, ehe man haben kann, wovon su spielen. -

DAS FRÄULEIN:

Ich will nicht hoffen, mein Herr -

RICCAUT:

Vous êtes bien bonne, Mademoiselle -

DAS FRÄULEIN (nimmt die Franziska beiseite):

Franziska der Mann dauert mich im Ernste. Ob er mir es wohl übel nehmen würde, wenn ich ihm etwas anböte?

FRANZISKA:

Der sieht mir nicht dârnach aus.

FRÄULEIN:

Gut! - mein Herr, ich höre, - daß Sie spielen, daß Sie Bank machen, ohne Zweifel an Orten, wo etwas zu gewinnen ist. Ich muß Ihnen bekennen, daß ich - gleichfalls das Spiel sehr liebe. -

RICCAUT:

Tant mieux, Mademoiselle, tant mieux! Tous les gens d'esprit aiment le jeu á la fureur.

DAS FRÄULEIN:

Daß ich sehr gerne gewinne; sehr gern mein Geld mit einem Manne wage, der -zu spielen weiß. - Wären Sie wohl geneigt, mein Herr, mich in Gesellschaft zu nehmen? Mir einen Anteil an Ihrer Bank zu gönnen?

RICCAUT:

Comment, Mademoiselle, vous voulez être de moitié avec moi? De tout mon coeur.

DAS FRÄULEIN:

Fürs erste nur mit einer Kleinigkeit - (Geht und langt Geld aus ihrer Schatulle.)

RICCAUT:

Ah, Mademoiselle, que vous êtes charmante! -

DAS FRÄULEIN:

Hier habe ich, was ich unlängst gewonnen, nur zehn Pistolen - ich muß mich zwar

schämen, so wenig -

RICCAUT:

Donnez toujours, Mademoiselle, donnez. (Nimmt es)

DAS FRÄULEIN:

Ohne Zweifel daß Ihre Bank, mein Herr, sehr ansehnlich ist -

RICCAUT:

Ja wohl, sehr ansehnlich. Sehn Pistol? Ihro Gnad soll sein dafür interessir bei meiner Bank auf Dreiteil, pour le tiers. Swar auf ein Dreiteil sollen sein - etwas mehr. Dok mit einer schönen Damen muß man es nehmen nit so genau. Ik gratulier mik, su kommen dadurk in liaison mit Ihro Gnad, et de ce moment je recommence á bien augurer de ma fortune.

DAS FRÄULEIN:

Ich kann aber nicht dabei sein, wenn Sie spielen, mein Herr.

RICCAUT:

Was brauk Ihro Gnad dabei zu sein? Wir andern Spieler sind ehrlike Leut untereinander.

DAS FRÄULEIN:

Wenn wir glücklich sind, mein Herr, so werden Sie mir meinen Anteil schon bringen. Sind wir aber unglücklich -

RICCAUT:

So komm ik holen Rekruten.. Nit wahr, Ihro Gnad?

DAS FRÄULEIN:

Auf die Länge dürfen die Rekruten fehlen. Verteidigen sie unser Geld daher ja wohl, mein Herr.

RICCAUT:

Wofür seh mik Ihro Gnad an? Für ein Einfalspinse? Für ein dumme Teuf?

DAS FRÄULEIN:

Verzeihen Sie mir -

RICCAUT:

Je suis des bons, Mademoiselle. Savez-vous ce que cela veut dire? Ik bin von die Ausgelernt -

DAS FRÄULEIN:

Aber doch wohl, mein Herr -

RICCAUT:

Je sais monter un coup -

DAS FRÄULEIN (verwundert):

Sollten Sie?

RICCAUT:

Je file la carte avec une adresse -

DAS FRÄULEIN:
Nimmermehr!

RICCAUT:
Je fais sauter la coupe avec une dextérité -

DAS FRÄULEIN:
Sie werden doch nicht, mein Herr?

RICCAUT:
Was nit? Ihro Gnad, was nit? Donnez-moi un pigeonneau á plumer, et -

DAS FRÄULEIN:
Falsch spielen? Betrügen?

RICCAUT:
Comment, Mademoiselle? Vous appelez cela betrügen? Corriger la fortune, l'enchaîner sous ses doigts, être sûr de son fait, das nenn die Deutsch betrügen? Betrügen? O, was ist deutsch Sprak für ein arm Sprak! Für ein plump Sprak!

DAS FRÄULEIN:
Nein, mein Herr, wenn sie so denken -

RICCAUT:
Laissez-moi faire, Mademoiselle, und sein Sie ruhik! Was gehen Sie an, wie ik spiel? - Gnug, morgen entweder sehn mik wieder Ihro Gnad mit hundert Pistol, oder she mik wieder gar nit - Votrë très-humble, Mademoiselle, votre très-humble - (Eilends ab.)

DAS FRÄULEIN (das ihm mit Erstaunen und Verdruß nachsieht):
Ich wünsche das letzte, mein Herr, das letzte!

Ei bine, dragii mei prieteni, din ce cauză avem nevoie, propriu-zis, de arta modelării vorbirii, drept artă specială a interpretării dramatice?

Când ne aflăm în fața unui artist al scenei, nu poate fi vorba de artă dacă stăm în fața lui cum stăm în fața unui interlocutor, în viața obișnuită. În viața obișnuită, stăm în fața unui interlocutor ascultându-i cuvintele și fiind prea puțin atenți la sunetele cuvintelor, la intonație, la modelarea vorbirii. Ascultăm, de fapt, în ceea ce privește modelarea cuvintelor, modelarea vorbirii, cam la fel cum privim printr-un geam transparent ceea ce se află dincolo de el. În viața obișnuită, cuvântul a devenit transparent, "transaudibil", dacă pot spune astfel. Nu luăm seama la forma, la modelarea lui proprie. Acesta e lucrul pe care trebuie să-l recucerim, în arta reprezentării dramatice, a reprezentării scenice: să auzim din nou cuvântul, să nu mai privim prin cuvânt la fel cum privim pădurea printr-un geam transparent, să nu mai privim prin cuvânt spre ceea ce vrem să înțelegem de la un alt om, spre ceea ce el vrea să ne spună din punctul de vedere al conținutului, al gândurilor, al sentimentelor ș.a.m.d., ci să auzim cuvântul însuși, și, auzind cuvântul, să viețuim un anumit conținut. Dar, din cauză că ceea ce ține de gândire e, de fapt, moartea artei, în momentul în care revelarea unei realități adevărate îmbracă forma gândului, deja s-a terminat cu arta. Ceea ce arta vrea să înfățișeze trebuie să fie prezent sub formă auditivă, sub formă

vizuală.

În arta scenei avem de-a face, totuși, cu oameni care, firește, gândesc, care simt; iar interpretarea scenică se raportează la oameni. Acesta e principalul. De aceea, tocmai din cauză că trebuie să modelăm cuvântul, vom pierde ceva din ființa omului în cuvântul care e modelat artistic, în cuvântul care prezintă pretutindeni o valoare artistică proprie. Aceasta trebuie să vină dintr-o altă direcție. Și aceasta poate veni, în arta scenei, numai de la mimică, de la gest.

Dar astfel găsim deja posibilitatea de a trece la ceea ce conduce simpla artă a recitării și declamării spre arta scenică propriu-zisă, și de aici decurge necesitatea să existe o adevărată pregătire pentru arta scenei, o adevărată pregătire a actorilor.

În cadrul acestui curs nu poate fi prezentat, așa zice, decât idealul pregătirii profesionale a actorului, în ceea ce privește mimica și gestică. Fiindcă, în condițiile actuale, cel care se dedică artei teatrale nu se va putea apropia decât până la o distanță mai mare sau mai mică de idealul acestei arte. Dar tocmai dacă prezentăm ceea ce ar trebui să existe, de fapt, idealul spre care ar trebui să năzuim, vom găsi și în condiții limitate calea apropierei de el, determinată și ea de condițiile date.

Așa că noi ne propunem să răspundem la întrebarea: Cam în ce fel ar trebui să se facă pregătirea unui actor? - Dar aici așa vrea să spun, de la bun început, un lucru care poate să înlăture unele înțelegeri greșite. În ceea ce privește arta spectacolului scenic, tocmai din cauză că avem de-a face cu oameni vii și cu formele lor de exprimare, nu putem proceda altfel, nici chiar când predăm, decât să dăm exemple, adică să dăm îndrumările în așa fel încât ele să poată fi înțelese ca exemple; nu putem decât să oferim întotdeauna, așa zice, un caz dintre multe altele. Fiindcă tocmai în arta teatrală libertatea artistului trebuie respectată în modul cel mai categoric.

Nu poate fi vorba de a-i da studentului în actorie niște îndrumări pe care el să le rețină în mod pedant; trebuie să dăm îndrumările, atât cât e necesar, dar lăsându-i studentului libertatea deplină de a modela rolurile, în spiritul unor asemenea îndrumări. În acest sens trebuie înțelese lucrurile pe care am să vi le prezint.

Chiar de la începutul acestor expuneri am atras atenția asupra faptului că în gimnastica greacă, de exemplu, avem ceva care a fost preluat în mod instinctiv din organizarea umană, cele cinci activități sportive: fuga, săritura, trânta, aruncarea discului, aruncarea suliței, acestea provin, sub o formă intensificată, din ceea ce cere natura umană.

Conform cu evoluția vieții moderne, pentru mișcările actuale de gimnastică va fi necesar să se modifice întrucâtva vechile forme; în esență, vom ajunge, totuși, la o reprezentare adecvată dacă ne vom imagina fuga, săritura, trânta etc., ca fiind însuflețite de spirit, așa cum erau ele în gimnastica greacă. Fiindcă această gimnastică greacă avea genialitate și, în felul ei, era artistică și autentică din punct de vedere spiritual. Bineînțeles, timpul nu ne permite să arătăm acum în ce fel am putea modifica, până la un punct, aceste lucruri, aspectul pe care îl am însă în vedere, în principal, îl veți sesiza și dacă îmi voi modela expunerea în așa fel încât, pur și simplu, voi folosi cuvintele întrebuițate pentru gimnastica greacă.

O școală pentru actori propriu-zisă ar trebui să înceapă printr-o școală de gimnas-

tică organizată în acest spirit grec și ar trebui să se exerseze temeinic, sub o formă modernă: fuga, săritura, trânta, aruncarea discului sau ceva similar, aruncarea sulitei sau ceva similar. De ce? Nu pentru ca actorul să aibă aceste deprinderi, fiindcă, bineînțeles, eu nu vreau să transform actorul într-un sportiv care să practice asemenea arte. Artă actorului poate să se înobileze numai dacă nu "reinhardtează" în direcția cercului, dacă se detașează de tot ceea ce are legătură cu cercul și se apropie, într-adevăr, de redarea nobilă a poeziei artistice. Când spun că școala de actorie trebuie să înceapă cu gimnastica, am în vedere cu totul altceva. Esențialul e aici ca, prin gimnastică, actorul să învețe ca modelarea cuvântului să devină pentru el ceva de la sine înțeles. Ea trebuie să devină ceva instinctiv.

Dar trebuie să devină instinctive, de asemenea, mimica, gestica; mai ales ele. Ele, pe de o parte, nu trebuie să fie naturaliste, trebuie să aibă stil, să fie artistice, trebuie să acționeze, ca să zic așa, din lumea spirituală; dar actorului trebuie să-i devină la fel de firești cum îi e omului obișnuit felul său de a fi în viața de toate zilele, dacă nu e cochet, dacă nu e un fante vanitos, ci se poartă așa cum o cere o natură de la sine înțeleasă. Tot așa, actorului trebuie să-i devină firească modelarea artistică a cuvântului, a gestului, a fizionomiei. Într-un anumit sens, în învățarea conștientă trebuie să se amestece, deci, o trăire instinctivă, altfel aceste lucruri nu vor deveni firești, ci vor părea întotdeauna artificiale.

Dacă actorul învață să fugă într-un mod artistic, el va învăța să meargă pe scenă în așa fel încât mersul său va articula cuvântul. Fugă : Mers.

Fugă : Mers, în așa fel încât mersul să articuleze cuvântul.

Fiindcă, vedeți dvs., tot ceea ce urmează să fie sesizat de intelectul spectatorului, tot ceea ce nu trebuie să fie auzit în cuvântul modelat, trebuie înțeles din gest, din mimică.

Ceea ce actorul rostește, trebuie să ascultăm. Ceea ce actorul face, trebuie să înțelegem cu un anumit instinct: gestul, jocul mimicii. Aici intelectul are voie să se apropie, fiindcă n-o face în viața obișnuită, cel puțin, n-o face înțelegând, fiindcă aici poate să intervină elementul artistic.

Prin sărituri se poate învăța acel mers caracteristic scenei, modificat, care cere ca, la un pasaj oarecare, să ne deplasăm încet, sau să mergem repede, învățăm asemenea lucruri în mod instinctiv, adaptându-ne la acele modelări ale cuvintelor pe care, în cursul acestor conferințe, le-am desemnat drept caracter tăios al cuvintelor, plinătate a cuvintelor, contragere lentă a cuvintelor, drept ceea ce e un staccato măsurat scurt, dur, blând. Pe scenă, toate acestea trebuie însoțite în mod corespunzător prin mersul modificat. Nici cel care vorbește pe scenă, nici cel care ascultă nu poate să meargă oricum. Cu privire la viteza mersului trebuie să învățăm în mod just mersul rapid și mersul lent, sau acea încetinire extremă care e statul pe loc, în funcție de ceea ce, în cuvânt, e tăios sau plin, mișcare târăgănată sau ceva dur sau ceva blând. Toate acestea se învață în mod instinctiv, prin sărituri. Dacă facem sărituri, învățăm mersul modificat, adaptat la caracterul cuvintelor.

Sărituri: Mers modificat, prin adaptare la caracterul cuvintelor.

Într-un anumit sens, e un mister al naturii umane - în măsura în care această natură umană trebuie să intre în arta actorului - faptul că ne putem însuși asemenea lucruri în mod instinctiv, prin sărituri. Un asemenea lucru, bineînțeles, nu poate fi dovedit, el trebuie trăit. Și îl trăim atunci când îl facem. Puteți fi siguri că, în viață, anumite lucruri trebuie învățate în mod practic, în contact cu viața, teoretizările n-au nici o valoare.

Prin trântă se învață cel mai bine, în mod instinctiv, ce fel de mișcări ale mâinilor și brațelor trebuie să facem în timp ce vorbim. Acest lucru se învață prin trântă.

Trântă: Mișcările mâinilor și ale brațelor.

Prin aruncarea discului, când simțul văzului se exersează spre a privi în urmă, la ceea ce a făcut, spre a se acomoda cu direcția țintei și cu întreg drumul parcurs de obiectul aruncat, spre a se acomoda și cu mișcarea mâinii înseși; prin aruncarea discului, oricât de paradoxal ar suna, învățăm jocul mimicii; jocul obișnuit al mimicii, stăpânirea mușchilor pentru jocul mimicii, se învață prin aruncări. Poate și aruncarea mingii sau alt fel de aruncare, dar eu îi dau numele folosit de greci - aruncarea discului.

Aruncarea discului: Jocul mimicii.

Iar lucrul cel mai paradoxal, care nu poate fi dovedit în nici un fel, care trebuie viețuit - se poate exersa și cu bețe, în loc de sulițe, dar așa ceva ar trebui să se facă neapărat -: prin aruncarea suliței, învățăm să vorbim. Vreau să spun că, prin aruncarea suliței, vorbirea dobândește acel firesc prin care ea acționează ca vorbire, nu ca expresie a gândurilor, ci ca vorbire. De aceea, actorul trebuie să învețe ceva și prin aruncarea unor asemenea obiecte, băț sau suliță. Fiindcă felul cum trebuie să fim atenți lăuntric scoate vorbirea din sfera simplului intelect, introducând-o în sfera organelor vorbirii și a procesului modelator. Aruncarea suliței e în mod direct baza vorbirii.

Aruncarea suliței: Vorbire.

Toate acestea, bineînțeles, în modul cel mai general. Se adaugă apoi lucrurile speciale despre care am discutat deja. Dar, dacă e să procedăm într-un mod cu adevărat metodic, esențialul este să trezim o înțelegere instinctivă pentru ceea ce a fost spus în ultimele ore de curs tocmai cu privire la modelarea vorbirii prin aruncarea unor obiecte de formă ascuțită, cum e bățul sau sulița. Dacă aici, în sală, am avea numai oameni care au exersat un timp mai îndelungat aruncarea suliței, auditorii n-ar avea nici o îndoială cu privire la adevărul spuselor mele. Asemenea lucruri nu pot fi dovedite în mod teoretic, ci numai prin antrenarea celui care trebuie să și le însușească. Antrenamentul ocult just pentru a înțelege cum trebuie să vorbească un actor este aruncarea suliței.

Vedeți, deci, cum trebuie să fie concepută o asemenea școală pregătitoare pentru

arta teatrului. Dacă ne vom apropia de personalitatea umană care apare drept subiect artistic în acest fel, în spiritul totalității, nu vom lua aspectele de detaliu, despre care va fi vorba mai departe, în mod pedant, drept indicații, ci le vom lua drept îndemnuri de a exersa. De fapt, în arta actorului totul trebuie să se bazeze pe asemenea îndemnuri, pentru ca cel ce vrea să devină actor să aibă o cât mai mare libertate de a face ceea ce a învățat, fie așa cum a învățat, fie altfel, în același spirit.

Lucrul cel mai important care trebuie înțeles în ceea ce privește interpretarea actoricească e acesta: pe scenă nu poate să existe nici măcar timp de o clipă un actor care să nu aibă nimic de făcut. Nu e voie ca pe scenă să se afle vreun actor care nu face nimic. E un moment prost, nereușit acela în care unul dintre ei vorbește, iar alți câțiva, aflați și ei pe scenă, pentru că așa e textul, stau gură-cască, după cum se spune, adică nu fac nimic. Cel care vorbește, ei bine, el vorbește; ceilalți, care ascultă, trebuie să trăiască în fiecare moment ceea ce spune colegul lor. Nici unul nu are voie să stea degeaba. Dacă pe scenă se află patru actori, și unul dintre ei vorbește, ceilalți trei trebuie să joace împreună cu el, prin mimică și gesturi.

Sarcina unei arte regizorale adevărate, autentice, care trebuie să creeze imaginea scenică, este aceea de a avea grijă ca pe scenă să nu se afle niciodată un actor care nu face nimic. Dacă un actor vrea să stea pe scenă și doar să asculte, dacă n-ar vrea să și interpreteze ascultând, aceasta ar fi, din punct de vedere artistic, o greșală. Ascultarea, făcută cu întreaga trăire interioară a ascultării, nu trebuie să fie o ascultare reală, naturalistă, ci o ascultare-interpretare. Totul trebuie să se reverse în interpretare. Pentru aceasta, e necesar să ne adâncim în ceea ce este un gest posibil, just, care însoțește modelarea cuvântului. Naturalismul pe scenă face impresia unui joc de păpuși. În ultimele decenii, tocmai când se credea că oamenii de sus, de pe scenă, sunt în stare să creeze iluzia realității naturaliste, în receptarea artistică exista impresia unui joc de păpuși, opus acesteia. De aceea, trebuie dezvoltat simțul interior prin care putem percepe anumite corelații între mimică, gest și cuvântul rostit, drept conținut.

Când un om trebuie să spună pe scenă un lucru care vrea să aibă caracter intim, spectatorul trebuie să poată simți că în pasajul respectiv e exprimat un lucru făcut pentru o comunicare intimă. El n-ar simți niciodată așa ceva dacă dvs. ați rosti pe scenă un pasaj cu caracter intim și, în acest timp, v-ați deplasa spre spatele scenei. Dar va simți că e vorba de o comunicare intimă dacă veți face în așa fel încât să mergeți din fundalul scenei spre avanscenă. Când vreți să exprimați pe scenă ceva cu caracter intim, principalul este să vă deplasați din spate în față, din fundul scenei spre rampă.

Uneori, din motive bizare, aceste lucruri sunt nesocotite. Am cunoscut un actor excelent, care era cu adevărat extraordinar din multe puncte de vedere, dar care nu voia să învețe nimic. Asta nu-i plăcea, vreau să spun că nu voia să-și învețe rolurile. De aceea, îi făcea multe neazuri regizorului, fiindcă obișnuia să spună: Copii, vă puteți deplasa și așeza unde vreți, cu o să stau aici! - Căci acolo se afla cușca sufleurului și el nu se clintea de lângă aceasta. În rest, era un actor excelent. Esențialul e, deci, ca actorul să fie, într-adevăr, cufundat total, cu trăirea lui, în artă.

Să presupunem însă că avem pe scenă un mic grup de oameni, cărora le comunicăm ceva, un lucru care nu are un caracter intim, ci vrea să fie o comunicare. Atunci, spectatorul trebuie să aibă următoarea impresie: Acest lucru pătrunde în cei ce stau pe scenă și ascultă. - Despre felul cum se comportă ei, cei care ascultă, voi mai vorbi; acum trebuie să privim lucrurile din cealaltă direcție, a celui care vorbește. Dacă pe scenă am în jurul meu un grup de oameni și vreau ca spectatorul să aibă impresia că membrii acestui grup, cărora le vorbesc, primesc în sufletele lor spusele mele, atunci eu trebuie să mă deplasez ușor, în cadrul grupului, spre spatele scenei. Și atunci, din perspectiva spectatorului, acest spectator va avea impresia că ei înțeleg exact spusele mele.

Dar dacă dvs. treceți prin mulțimea pe care o aveți în fața dvs., îndreptându-vă spre spectator, spectatorul va avea impresia: toate acestea le trec pe lângă urechi, ei nu înțeleg nimic.

Aici începe cu adevărat tehnica interioară de a construi imaginea scenică. Acestea sunt clementele din care trebuie plăsmuită imaginea scenică. Când vedem azi reprezentarea unei lucrări de artă dramatică, nu ne putem apropia cu adevărat de ea, din cauză că în permanență unul dintre actori își aprinde o țigară, trage din ea, celălalt își aprinde și el o țigară, și aprinderea țigărilor trece drept măiestrie deosebită a celor care creează imaginea scenică.

Ba am văzut chiar că oamenilor le plac scenele care încep prin faptul că cineva intră în scenă, și, pe cât posibil, mult timp nu spune absolut nimic, alungă cu desăvârșire cuvântul în ultimul plan. Se așează, de fapt, se tolănește pe scaun, își scoate alene o cizmă, spre a sugera în mod naturalist faptul că s-a întors acasă destul de târziu, își pune un păpuc - încă n-a scos nici un cuvânt -, își scoate cealaltă cizmă, își pune celălalt papuc - nici acum n-a rostit nici un cuvânt. Apoi își scoate haina, face câțiva pași prin cameră, așa cum face seara un om care-și scoate haina. Acum își pune pijamaua, se duce spre alcov și-l încălzește, ca să nu-i fie frig. Încă n-a spus nici un cuvânt. Acum se pregătește - ei bine, să facă ceva, un lucru pe care-l face un om după ce și-a îmbrăcat pijamaua. Între scosul cizmelor și mersul la culcare se pot întâmpla diferite lucruri - dar pentru un asemenea joc al mimicii, al gesturilor, nu e necesară nici o pregătire specială, ci doar convingerea că știm cum fac oamenii când sunt la ei acasă și un pic de insolență, pentru a ne și arăta pe scenă făcând aceste lucruri. Nu e nevoie de nimic altceva. Bineînțeles că asta nu duce la o adevărată artă teatrală. Duce uneori la lucruri groaznice. Dacă se întâmplă, apoi, ca actorii să nu fi văzut niciodată în viața lor ceva ce trebuie să interpreteze în mod naturalist, iese ceva groaznic. Am văzut, de exemplu, cu puțin timp în urmă, un spectacol în care e înfățișată o scenă la curte. Puteai vedea din jocul actorilor că nici unul nu văzuse vreodată o curte regală !

Vedeți dvs., e necesar să aducem în fața sufletului aceste lucruri, ca să ne formăm un simț pentru felul în care ele trebuie făcute, ca să fie artistice. Și e adevărat că poetul care e un artist autentic și actorul autentic se vor întâlni în același mod de a gândi și simți. Studiați dramele cele mai importante ale lui Goethe, ca să vedeți dacă ele conțin multe indicații scenice pentru ceea ce are de făcut actorul. Cât mai puține!

Cercetați din acest punct de vedere dramele "Tasso" sau "Iphigenia" - aici actorului i se lasă libertatea necesară. Și așa e bine: în epoca în care a avut de-a face cu câțiva actori foarte buni, *Goethe* a învățat multe lucruri, nu numai prin clanul interior, care, desigur, exista din abundență, ci și prin relațiile cu actorii. *Corona Schröter* ar fi spus, dacă *Goethe* i-ar fi dat indicații care să meargă până la detaliu, cum vor s-o facă unii autori moderni: Na, domnule consilier secret, din asta n-o să iasă nimic, eu o să fac așa cum îmi cade mie bine.

Vedem însă că tocmai poezii moderni ai scenei dau uneori indicații lungi de mai multe pagini. E groaznic să citești aceste piese, fiindcă un om cu bun simț tot nu va citi indicațiile de scenă, dacă va avea în față cartea respectivă. Aceste indicații trebuie să decurgă, pentru fantezia cititorului, din ceea ce se spune.

Azi există cu adevărat piese de teatru în care găsim indicații de mai multe pagini și între ele, mai apare și câte o pagină de text. Comparați aceste lucrări cu "Tasso" sau "Iphigenia". Tocmai studiind asemenea fenomene vedem declinul artei teatrale și în ceea ce-i privește pe autorii dramatici.

Ceea ce actorul are de făcut trebuie să trăiască în instinctul său. Dacă el primește indicații stricte cu privire la ceea ce are de făcut, jocul său va fi artificial. Numai că în instinctul actorului pot fi introduse multe lucruri.

Imaginați-vă că aici e scena, iar acolo sala de spectacol (vezi desenul). Spectatorul șade acolo și are doi ochi. Dacă n-ar avea acești doi ochi, actorului nu i-ar folosi la nimic întregul joc al mimicii și nici întreaga artă a gesturilor. Dar acești doi ochi nu

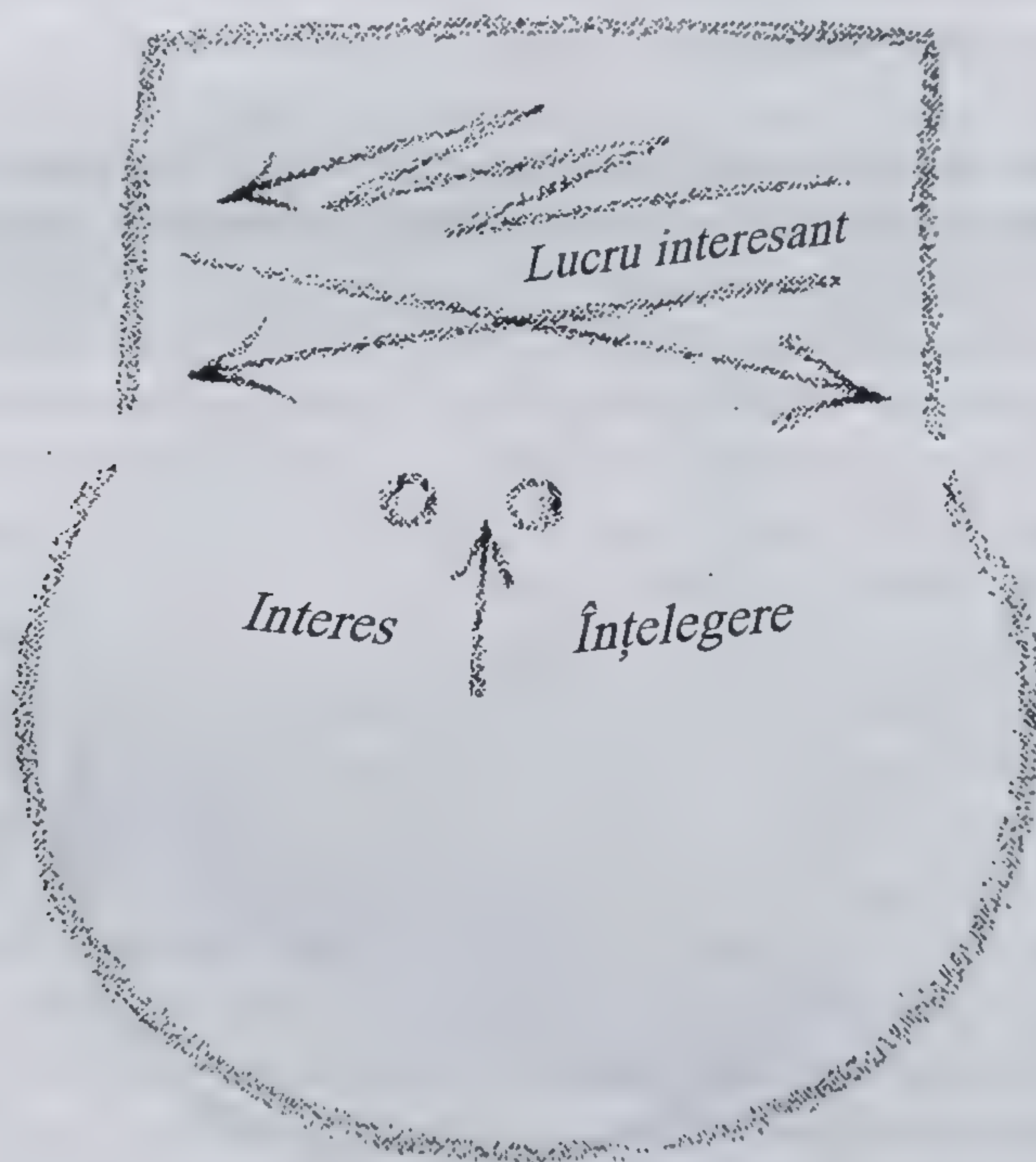


sunt ceva mort, de care putem să nu ținem seama, ci sunt ceva viu. În acești doi ochi zace mult din lucrurile care trebuie să aibă loc sus pe scenă, fiindcă aceste lucruri trebuie înțelese.

Caracteristic pentru cei doi ochi ai noștri e faptul că ei nu sunt la fel, în ceea ce privește percepția. În viața și în știința obișnuită, acestui lucru nu i se acordă, bineînțeles, nici o importanță; dar ei nu sunt la fel. Ochiul drept e educat mai mult spre a înțelege, când privește ceva; ochiul stâng e făcut mai mult pentru a avea interes afectiv față de ceea ce privim.

Spectatorul stă așa, în raport cu scena: (vezi desenul p. 151)

Presupuneți acum că aveți în piesă un anumit pasaj și că vi se pare deosebit de important și trebuie să vă pară important, din cauza intenției artistice, să captivați cu acest pasaj interesul spectatorului; în acest caz, dacă sunteți actor, va trebui să vă deplasați de la dreapta spre stânga - din perspectiva spectatorului -. Atunci, privind din această direcție / , ochiul va primi impresia că e ceva interesant. Dacă acest pasaj e mai lung, veți face bine, fiindcă e voie ca interesul să scadă puțin, să-l lăsați pe actor să se deplaseze și înapoi.



Acest lucru ni-l dictează, pur și simplu, ochii.

Dacă am însă un pasaj prin care vreau să trezesc mai puțin interesul afectiv, dacă vreau să acționez mai ales asupra minții spectatorului, doar asupra înțelegerii sale, dacă vrem să expunem o problemă - lucru care apare foarte des într-o lucrare dra-

matică -, va trebui să facem drumul invers: \ actorul trebuie să meargă în acest fel: de la stânga la dreapta.

Aceste lucruri trebuie să fie cunoscute. Trebuie să se știe cât e de deranjant dacă printr-un pasaj oarecare din dramă ceva trebuie să trezească interesul și actorul se deplasează așa: \ Nu se va trezi nici un interes.

Interesul e trezit dacă actorul se deplasează în acest fel: . Așa stau lucrurile. Aceste lucruri trebuie simțite, cum, în general, în artă, lucrurile trebuie simțite.

Și dacă suntem în stare să privim astfel lucrurile, vom putea crea imaginea scenică, în deplină libertate, în acest spirit. Să presupunem că într-o dramă cineva aduce un mesaj. Dacă-l pun pe actorul respectiv să sosească foarte încet, cu brațele lăsate în jos, și apoi, când ajunge în fața celui cărui trebuie să i se adreseze, îl pun să înceapă să vorbească - nu povestesc toate acestea din cauză că vreau să născocesc ceva în această direcție, ci fiindcă le-am văzut în realitate, și încă foarte des -, în acest caz, din punct de vedere artistic, pentru spectator, nu va fi adus nici un mesaj! E adus un mesaj atunci când cel care-l aduce începe să vorbească, dacă se poate, deja din depărtare, și anume, cu glas tare, mai tare decât ceilalți interpreți, când începe să vorbească deja din depărtare. Când aduce apoi mesajul mai aproape, când vine mai aproape, e bine să-și dea cu îndemânare capul pe spate. Prin aceasta se creează impresia că el cunoaște foarte bine conținutul mesajului. '

Dacă e un mesaj îmbucurător, la aceasta se adaugă faptul că el își resfiră degetele în afară: mâna dreaptă. Tot ceea ce spun aici în legătură cu un mesaj, se referă la un mesaj îmbucurător.

Dacă e vorba de o veste tristă, trebuie să ne comportăm altfel. În acest caz, esențialul este să sosim, în orice caz, cu pas șovăielnic, dar apoi să ne oprim în mod vizibil pe loc și să prezentăm vestea cu degetele strânse - actorul are, bineînțeles, destulă libertate -, dar nu așa: mâinile încrucișate pe piept.

Acestea sunt lucrurile în care trebuie să ne transpunem treptat, prin exercițiu. Sunt doar niște exemple. Și ele trebuie înțelese ca exemple, nu ca indicații. Întreaga pregătire actoricească are la bază faptul că primim această pregătire numai sub formă de sfat, de îndemn, de îndrumare, astfel încât, în cadrul pregătirii, studentul să fi văzut un caz, care poate lua formele cele mai variate.

De aici vom continua mâine.

CONFERINȚA A IX-A

Dornach, 13 Septembrie 1924

Stilul în gest

Vă prezentăm azi o exemplificare din *Goethe*, care, ca atare, ca exemplificare, poate ilustra unele dintre lucrurile discutate deja în cadrul acestor expuneri. După cum ați văzut când au fost prezentate cele două "Iphigenii", Goethe a viețuit mai întâi arta dramatică sub forma care a ajuns până la o anumită definitivare, în "Götz von Berlichingen", precum și în anumite pasaje din partea I-a dramei "Faust". Aici, Goethe a creat, de fapt, pornind de la simțirea în proză, încă nu de la modelarea propriu-zis artistică a vorbirii.

Prima variantă a "Iphigeniei", care poate fi numită "Iphigenia" germană, el a modelat-o, spre deosebire de "Iphigenia" română, creată mai târziu, în așa fel încât în ea iese puternic în evidență modelarea în proză, care, datorită simțului său poetic, a luat-o apoi spre elementul ritmic.

Propriu-zis, de-abia în cursul călătoriei prin Italia a ajuns Goethe să înțeleagă ce este modelarea vorbirii. În contact cu arta italiană, el a simțit în ce fel acționează asupra unui material forțele omului care modelează artistic. El și-a croit drum cu întreaga sa energie interioară spre acest artistic pur. Și de aceea a simțit apoi nevoia - față de materialele care permiteau acest lucru - să le dea o formă nouă, cu totul în spiritul modelării vorbirii.

A realizat acest lucru în mod excelent cu materialul dramelor "Iphigenia" și "Tasso". Și în "Tasso" a reușit să modeleze cu mare forță originală întreaga dramă, din punctul de vedere al artei modelării vorbirii. Așa că, probabil, nu există pe acest tărâm nici o altă lucrare în cazul căreia să se fi încercat în mod atât de conștient să se elaboreze opera dramatică în cadrul artei modelării vorbirii.

Veți fi văzut, din ceea ce am spus, că toate acestea încă nu sunt suficiente pentru ca o lucrare dramatică să fie ceva împlinit, ați văzut că trebuie să se adauge mimica, gestică, fiindcă intelectul spectatorului, care trebuie să se dezvolte și din punct de vedere artistic, privind, trebuie să aibă și gestul, pe lângă ceea ce i se oferă prin faptul că aude cuvântul.

E un aspect care, în perioada în care a elaborat "Iphigenia" română și "Tasso", încă nu-i devenise clar lui Goethe, în sensul deplin al cuvântului, și anume faptul că gestul, mimica trebuie să constituie această altă latură, această întregire.

Din acest motiv, "Tasso" e atât de mult o lucrare dramatică în care, aș zice, modelarea vorbirii e totul. Totul decurge chiar din modelarea vorbirii.

Dar ia încercați să vă imaginați că trebuie să regizați drama "Tasso". Dacă veți începe să transpuneți în imaginea scenică o scenă după alta, veți avea posibilitatea să faceți așa sau așa, dar nu prea veți avea posibilitatea de a modifica modelarea vorbirii în sensul mai multor forme. Ea e ceva desăvârșit în sine, din punct de vedere artistic. Dar imaginea scenică propriu-zisă o veți putea modela, în primă instanță, în cele mai

variate feluri.

Tocmai în cazul lui "Tasso" vă veți izbi, ca regizori, de o dificultate, aş zice, insurmontabilă; şi anume, acolo unde Tasso se face el însuşi nesuferit în ochii prinţesei, în scena unde el face un lucru prin care întreaga dramă îşi pierde direcţia. Aici, regizorul ajunge în situaţia de a nu mai şti ce să-i pună pe actori să facă. Nu poate să treacă de acel pasaj. Încercaţi o dată, cu toate lucrurile care sunt necesare din punct de vedere artistic pentru scenă, să treceţi de acest pasaj, în calitate de regizori. Nu veţi putea trece de el. Şi asemenea lucruri trebuie ştiute, dacă vrem să cultivăm arta teatrului în mod just. Veţi ajunge să faceţi un lucru oarecare, pentru a scăpa de această dificultate. Dar nu veţi găsi nici o posibilitate de a da o modelare artistică lucrurilor care ar trebui făcute, propriu-zis, în acel loc. Şi de aici se vede că Goethe n-a găsit posibilitatea de a trece, în domeniul artei dramatice, de la arta modelării vorbirii la drama totală, care trăieşte şi urzeşte pe scenă.

Acest lucru e important; trebuie să ne spunem acest lucru. Şi el se vede din evoluţia pe care a parcurs-o Goethea în continuare. Se vede. Fiindcă, vedeţi dvs., în "Iphigenia" şi în "Tasso", Goethe a reuşit să trăiască în arta modelării vorbirii, ca artist, sub forma cea mai desăvârşită şi, din acest punct de vedere, cele două drame sunt inegalabile.

Dar Goethe ştia foarte bine, desigur, că lucrurile ar trebui să evolueze în continuare. Şi pentru "Faust" el a creat, în Italia, tot felul de scene, dar ele n-au luat un caracter roman. Scena intitulată "Bucătăria vrăjitoarelor" a fost creată, de exemplu, în Italia. Dar ea are un caracter cu totul nordic, un caracter foarte gotic, în sensul vechi al cuvântului. În acest caz, el a fost nevoit să se smulgă din întreaga ambianţă italiană, s-o uite şi să devină, în timp ce crea această scenă, un om absolut nordic. Acest lucru reiese şi din corespondenţa sa. Materialul dramei "Faust" n-a oferit posibilităţile pe care i le dăduseră "Iphigenia" şi "Tasso".

Dar să mergem mai departe. Goethe a început să scrie apoi piesa "Fiica naturală". Aici el a vrut să iasă înspre imaginea scenică, să iasă afară din sfera simplei modelări a vorbirii şi să intre în domeniul imaginii scenice. Din trilogia pe care o plănuise a luat naştere doar prima parte, Goethe n-a reuşit s-o termine. Tot ceea ce a început mai târziu a rămas doar un torso, un fragment. Chiar extraordinara "Pandora" - vedem aici ceva copleşitor, aşternut pe hârtie dintr-o singură suflare - a rămas un fragment. L-a terminat doar pe "Faust"; dar l-a terminat în aşa fel încât această dramă e reuşită numai din punctul de vedere al modelării vorbirii; tot restul a fost luat de el din tradiţie. Ultimul tablou grandios l-a căutat, în mod absolut intenţionat, în tradiţie, l-a preluat din tradiţia catolicizantă, din imaginaţia catolicizantă. Nu l-a găsit în lăuntrul propriului suflet.

Avem de-a face aici, bineînţeles, cu o onestitate extraordinară a lui Goethe, care constă în faptul că l-a terminat numai pe "Faust" - şi pe acesta, în mod absolut evident, din cauza unei anumite neputinţe - şi că a renunţat să mai lucreze la celelalte creaţii dramatice ale sale, la care nu putea proceda în acest fel, fiindcă ar fi trebuit să le rescrie aproape în întregime. Un artist lipsit de onestitate le-ar fi terminat. Reuşim să terminăm unele lucrări, fireşte, dacă nu suntem în măsură să ne adâncim în funda-

mentele activității creatoare, în Arhăii activității creatoare. În acest caz, reușim, firește, să terminăm multe lucrări.

S-au găsit, de exemplu, cele mai diferite personalități care au vrut să termine drama lui *Schiller* "Demetrius", dar asta nu este, câtuș de puțin, un proces de creație artistică, o evoluție artistică. Totuși, spre aceasta trebuie să ne îndreptăm din nou privirile, în epoca prezentă; trebuie să ne-o însușim din temelii. Oamenii trebuie să simtă din nou în mod artistic. De mult timp ei nu mai sunt în stare s-o facă. Au rămas niște tradiții, care s-au transmis de-a lungul generațiilor. Dar facultatea de a simți artistic trebuie să reapară, în lumea civilizată, de-abia de acum înainte. Arta spectacolului de teatru va putea face cel mai mult în acest sens, fiindcă ea poate lua în stăpânire în mod nemijlocit această relație vie dintre ceea ce are loc pe scenă și spectatori, lumea spectatorilor. Dacă nu vom face acest lucru, nu vom putea progresa.

Ca să vă arătăm, sau, cel puțin, să vă aducem în fața sufletelor - cunoașteți cu toții, desigur, drama "Tasso" - faptul că, la Goethe, în perioada de apogeu a forței sale creatoare dramatice, întreaga creație dramatică era pătrunsă de arta modelării vorbirii, am vrea să vă prezentăm prima scenă din "Tasso". D-na Dr. Steiner va recita, deci, prima scenă din "Tasso".

Doamna Dr. Steiner: Aș vrea să vă amintesc decorul: Un colț de grădină, împodobit cu busturile unor poeți epici. În fața scenei, în dreapta, Vergilius, în stânga, Ariosto.

Prinzessin. Leonore.

PRINZESSIN: Du siehst mich lachelnd an, Eleonore,
Und siehst dich selber an und lächelst wieder.
Was hast du? laß es eine Freundin wissen!
Du scheinst bedenklich, doch du scheinst vergnügt.

LEONORE: Ja, meine Fürstin, mit Vergnügen seh' ich
Uns beide hier so ländlich ausgeschmückt.
Wir scheinen recht beglückte Schäferinnen
Und sind auch wie die Glücklichen beschäftigt.
Wir winden Kränze. Dieser, bunt von Blumen,
Schwillt immer mehr und mehr in meiner Hand;
Du hast mit höherm Sinn und größerem
Herzen den zarten schlanken Lorbeer dir gewählt.

PRINZESSIN: Die Zweige, die ich in Gedanken flocht,
Sie haben gleich ein würdig Haupt gefunden:
Ich setze sie Virgilen dankbar auf.
(Sie kränzt die Herme Virgils)

LEONORE: So drück' ich meinen vollen frohen Kranz
Dem Meister Ludwig auf die hohe Stirne. —
(Sie kränzt Ariostens Herme)

Er, dessen Scherze nie verblühen, habe
Gleich von dem neuen Frühling seinen Teil.

PRINZESSIN: Mein Bruder ist gefällig, daß er uns
In diesen Tagen schon aufs Land gebracht;
Wir können unser sein und stundenlang
Uns in die goldne Zeit der Dichter träumen.
Ich liebe Belriguardo, denn ich habe
Hier manchen Tag der Jugend froh durchlebt,
Und dieses neue Grün und diese Sonne
Bringt das Gefühl mir jener Zeit zurück.

LEONORE: Ja, es umgibt uns eine neue Welt!
Der Schatten dieser immer grünen Bäume
Wird schon erfreulich. Schon erquickt uns wieder
Das Rauschen dieser Brunnen, schwankend wiegen
Im Morgenwinde sich die jungen Zweige.
Die Blumen von den Beeten schauen uns
Mit ihren Kinderaugen freundlich an.
Der Gärtner deckt getrost das Winterhaus
Schon der Zitronen und Orangen ab.
Der blaue Himmel ruhet über uns,
Und an dem Horizonte löst der Schnee
Der fernen Berge sich in leisen Duft.

PRINZESSIN: Es wäre mir der Frühling sehr willkommen,
Wenn er nicht meine Freundin mir entführte.

LEONORE: Erinnre mich in diesen holden Stunden,
Fürstin, nicht, wie bald ich scheiden soll.

PRINZESSIN: Was du verlassen magst, das findest du
In jener großen Stadt gedoppelt wieder.

LEONORE: Es ruft die Pflicht, es ruft die Liebe mich
Zu dem Gemahl, der mich so lang' entbehrt.
Ich bring' ihm seinen Sohn, der dieses Jahr
So schnell gewachsen, schnell sich ausgebildet,
Und teile seine väterliche Freude.
Groß ist Florenz und herrlich, doch der Wert
Von allen seinen aufgehäuften Schätzen
Reicht an Ferraras Edelsteine nicht.
Das Volk hat jene Stadt zur Stadt gemacht,
Ferrara ward durch seine Fürsten groß.

PRINZESSIN: Mehr durch die guten Menschen, die sich hier
Durch Zufall trafen und zum Glück verbanden.

LEONORE: Sehr leicht zerstreut der Zufall, was er sammelt,
Ein edler Mensch zieht edle Menschen an

Und weiß sie festzuhalten, wie ihr tut.
 Um deinen Bruder und um dich verbinden
 Gemüter sich, die euer würdig sind,
 Und ihr seid eurer großen Väter wert.
 Hier zündete sich froh das schöne Licht
 Der Wissenschaft, des freien Denkens an,
 Als noch die Barbarei mit schwerer Dämmerung
 Die Welt umher verbarg. Mir klang als Kind
 Der Name Herkules von Este schon,
 Schon Hippolyt von Este voll ins Ohr.
 Ferrara ward mit Rom und mit Florenz
 Von meinem Vater viel gepriesen!
 Oft Hab' ich mich hingesehnt; nun bin ich da.
 Hier ward Petrarch bewirtet, hier gepflegt,
 Und Ariost fand seine Muster hier.
 Italien nennt keinen großen Namen,
 Den dieses Haus nicht seinen Gast genannt.
 Und es ist vorteilhaft, den Genius
 Bewirten: gibst du ihm ein Gastgeschenk,
 So läßt er dir ein schöneres zurück.
 Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
 Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
 Sein Wort und seine Tat dem Enkel wieder.

PRINZESSIN: Dem Enkel, wenn er lebhaft fühlt wie du.
 Gar oft beneid' ich dich um dieses Glück.

LEONORE: Das du, wie wenig andre, still und rein
 Genießest. Drängt mich doch das volle Herz,
 Sogleich zu sagen, was ich lebhaft fühle;
 Du fühlst es besser, fühlst es tief und – schweigst.
 Dich blendet nicht der Schein des Augenblicks,
 Der Witz besticht dich nicht, die Schmeichelei
 Schmiegt sich vergebens künstlich an dein Ohr;
 Fest bleibt dein Sinn und richtig dein Geschmack,
 Dein Urteil grad, stets ist dein Anteil groß
 Am Großen, das du wie dich selbst erkennst.

PRINZESSIN: Du solltest dieser höchsten Schmeichelei
 Nicht das Gewand vertrauter Freundschaft leihen.

LEONORE: Die Freundschaft ist gerecht, sie kann allein
 Den ganzen Umfang deines Werts erkennen.
 Und laß mich der Gelegenheit, dem Glück
 Auch ihren Teil an deiner Bildung geben,
 Du hast sie doch, und bist's am Ende doch,
 Und dich mit deiner Schwester ehrt die Welt
 Vor allen großen Frauen eurer Zeit.

PRINZESSIN: Mich kann das, Leonore, wenig rühren,
Wenn ich bedenke, wie man wenig ist,
Und was man ist, das blieb man andern schuldig.
Die Kenntniss alter Sprachen und des Besten,
Was uns die Vorwelt ließ, dank' ich der Mutter;
Doch war an Wissenschaft, an rechtem Sinn
Ihr keine beider Töchter jemals gleich;
Und soll sich eine ja mit ihr vergleichen,
So hat Lucretia gewiß das Recht.
Auch, kann ich dir versichern, hab' ich nie
Als Rang und als Besitz betrachtet, was
Mir die Natur, was mir das Glück verlieh.
Ich freue mich, wenn kluge Manner sprechen,
Daß ich verstehen kann, wie sie es meinen.
Es sei ein Urtheil über einen Mann
Der alten Zeit und seiner Taten Wert;
Es sei von einer Wissenschaft die Rede,
Die, durch Erfahrung weiter ausgebreitet,
Dem Menschen nützt, indem sie ihn erhebt;
Wohin sich das Gespräch der Edlen lenkt,
Ich folge gern, denn mir wird leicht, zu folgen.
Ich höre gern dem Streit der Klugen zu,
Wenn um die Kräfte, die des Menschen Brust
So freundlich und so fürchterlich bewegen,
Mit Grazie die Rednerlippe spielt;
Gern, wenn die fürstliche Begier des Ruhms,
Des ausgebreiteten Besitzes, Stoff
Dem Denker wird, und wenn die feine Klugheit,
Von einem klugen Manne zart entwickelt,
Statt uns zu hintergehen, uns belehrt.

LEONORE: Und dann, nach dieser ernstesten Unterhaltung,
Ruht unser Ohr und unser innerer Sinn
Gar freundlich auf des Dichters Reimen aus,
Der uns die letzten lieblichsten Gefühle
Mit holden Tönen in die Seele flößt.
Dein hoher Geist umfaßt ein weites Reich,
Ich halte mich am liebsten auf der Insel
Der Poesie in Lorbeerhainen auf.

PRINZESSIN: In diesem schönen Lande hat man mir
Versichern wollen, wächst vor andern Bäumen
Die Myrthe gern. Und wenn der Musen gleich
Gar viele sind, so sucht man unter ihnen
Sich seltner eine Freundin und Gespielin,
Als man dem Dichter gern begegnen mag,

Der uns zu meiden, ja, zu fliehen scheint,
Etwas zu suchen scheint, das wir nicht kennen
Und er vielleicht am Ende selbst nicht kennt.
Da wär' es denn ganz artig, wenn er uns
Zur guten Stunde träfe, schnell entzückt
Uns für den Schatz erkennte, den er lang'
Vergebens in der weiten Welt gesucht.

LEONORE: Ich muß mir deinen Scherz gefallen lassen,
Er trifft mich zwar, doch trifft er mich nicht tief.
Ich ehre jeden Mann und sein Verdienst,
Und ich bin gegen Tasso nur gerecht.
Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
Sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts,
In diesem eignen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann und zieht uns an,
Mit ihm zu wandeln, teil an ihm zu nehmen;
Er scheint sich uns zu nahn, und bleibt uns fern;
Er scheint uns anzusehn, und Geister mögen
An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen.

PRINZESSIN: Du hast den Dichter fein und zart geschildert,
Der in den Reichen süßer Träume schwebt.
Allein, mir scheint auch ihn das Wirkliche
Gewaltsam anzuziehn und festzuhalten.
Die schönen Lieder, die an unsern Bäumen
Wir hin und wieder angeheftet finden,
Die goldnen Äpfeln gleich, ein neu Hesperien
Uns duftend bilden, erkennst du sie nicht alle
Für holde Früchte einer wahren Liebe?

LEONORE: Ich freue mich der schönen Blätter auch.
Mit mannigfalt'gem Geist verherrlicht er
Ein einzig Bild in allen seinen Reimen.
Bald hebt er es in lichter Glorie
Zum Sternenhimmel auf, beugt sich verehrend
Wie Engel über Wolken vor dem Bilde;
Dann schleicht er ihm durch stille Fluren nach,
Und jede Blume windet er zum Kranz.
Entfernt sich die Verehrte, heiligt er
Den Pfad, den leis' ihr schöner Fuß betrat.

Versteckt im Busche, gleich der Nachtigall,
Füllt er aus einem liebekranken Busen
Mit seiner Klagen Wohllaut Hain und Luft:
Sein reizend Leid, die sel'ge Schwermut lockt
Ein jedes Ohr, und jedes Herz muß nach –

PRINZESSIN: Und wenn er seinen Gegenstand benennt,
So gibt er ihm den Namen Leonore.

LEONORE: Es ist dein Name, wie es meiner ist.
Ich nähm' es übel, wenn's ein andrer wäre.
Mich freut es, daß er sein Gefühl für dich
In diesem Doppelsinn verbergen kann.
Ich bin zufrieden, daß er meiner auch
Bei dieses Namens holdem Klang gedenkt.
Hier ist die Frage nicht von einer Liebe,
Die sich des Gegenstands bemeistern will,
Ausschließend ihn besitzen, eifersüchtig
Den Anblick jedem andern wehren möchte.
Wenn er in seliger Betrachtung sich
Mit deinem Wert beschäftigt, mag er auch
An meinem leichtern Wesen sich erfreun.
Uns liebt er nicht, – verzeih, daß ich es sage! –
Aus allen Sphären trägt er, was er liebt,
Auf einen Namen nieder, den wir führen,
Und sein Gefühl teilt er uns mit; wir scheinen
Den Mann zu lieben, und wir lieben nur
Mit ihm das Höchste, was wir lieben können.

PRINZESSIN: Du hast dich sehr in diese Wissenschaft
Vertieft, Eleonore; sagst mir Dinge,
Die mir beinahe nur das Ohr berühren
Und in die Seele kaum noch übergehn.

LEONORE: Du? Schülerin des Plato! nicht begreifen,
Was dir ein Neuling vorzuschwatzen wagt?
Es müßte sein, daß ich zu sehr mich irrte;
Doch irr' ich auch nicht ganz, ich weiß es wohl.
Die Liebe zeigt in dieser holden Schule
Sich nicht, wie sonst, als ein verwöhntes Kind:
Es ist der Jüngling, der mit Psychen sich
Vermählte, der im Rat der Götter Sitz
Und Stimme hat. Er tobt nicht frevelhaft
Von einer Brust zur andern hin und her;
Er heftet sich an Schönheit und Gestalt
Nicht gleich mit süßem Irrtum fest, und büßet
Nicht schnellen Rausch mit Ekel und Verdruß.

PRINZESSIN: Da kommt mein Bruder; laß uns nicht verraten,

Wohin sich wieder das Gespräch gelenkt;
Wir würden seinen Scherz zu tragen haben,
Wie unsre Kleidung seinen Spott erfuhr.

Un lucru a fost dat cu totul uitării, în arta teatrală din ultimii ani. Dacă vom spune despre ce lucru e vorba, nimănui nu-i va veni să creadă că el a fost uitat, și totuși, în ultimul timp, aproape că n-am văzut vreun spectacol în care acest lucru să nu fi fost dat uitării. E vorba de afirmația - e o banalitate nemaipomenită, dar ea a fost uitată, pe tărâmul artei - că noi auzim cu urechile. Teatrul din ultimii ani și-a însușit o prejudecată bizară, în activitatea practică, potrivit căreia noi auzim cu ochii, și, din acest motiv, se consideră că e necesar ca, de fiecare dată când un actor aflat pe scenă trebuie să asculte ce spune un altul, el să se uite spre locul unde se află acel actor. În viața de toate zilele ne-am obișnuit chiar să ne întoarcem spre locul unde se află cel ce vorbește. Poate că în viață acest obicei e îndreptățit, fiindcă în viață el e expresia politeții, și în viață politețea e o calitate deosebită, se poate chiar considera că ea se numără printre virtuțile care ar trebui incluse în codul moralității, fiindcă, propriu-zis, e imoral să fii nepoliticos. Eu nu vreau să spun, așadar, că un actor care joacă pe scenă n-ar trebui să fie și el politicos, dimpotrivă, numai că principala politețe a actorului aflat pe scenă li se cuvine spectatorilor. Când vom vorbi despre spectatori, în ultimele conferințe, vom spune și ceea ce trebuie spus despre spectatori, totuși, singura politețe pe care trebuie s-o manifeste un actor e cea față de spectator sau față de sala de spectacol. Dar aceasta trebuie respectată. În acest caz, nu avem voie, cu adevărat nu avem voie să avem uneori în fața noastră, în imaginea scenică, situația că în fundalul scenei cineva vorbește, iar în avanscenă stau patru sau mai mulți actori care întorc spatele spre sala de spectacol. Acesta e un lucru care, din cauza diletantismului care vrea să imite viața, s-a infiltrat în ultimii ani în arta teatrului, inexistentă azi, de fapt, ca artă și care va fi alungat cu totul, dacă arta spectacolului scenic va ajunge să aibă iarăși stil.

Și acest simț al stilului, cum va acționa oare? El va acționa, de exemplu, în sensul că se va putea foarte bine ca actorul să stea pe scenă cu spatele la public, în cazuri extrem de rare, în cazurile rarissime - numai când această poziție va fi serios motivată, după cum, de altfel, tot ce apare pe scenă trebuie să fie serios motivat.

N-aș vrea nici să se înțeleagă, din ceea ce am spus ieri, că aș avea ceva împotriva obiceiului de a fuma pe scenă. Dar, dragii mei prieteni, unde există aici o motivație, dacă tot felul de oameni aflați pe scenă își aprind o țigară după alta, numai ca să umple cu ceva punctele moarte din jocul mimicii, spre a fuma între cuvinte sau - lucru pe care l-am văzut, de asemenea, în multe cazuri - spre a camufla faptul că nu înțeleg modelarea vorbirii, prin aceea că stau undeva, își țin țigara în gură și vorbesc în acest fel. Suntem pe cale de a introduce în arta spectacolului dramatic cele mai mari absurdități.

Dacă apare un băiat de șaptesprezece, optsprezece ani și își aprinde o țigară, s-ar putea ca, pe scenă, acest lucru să fie foarte bine motivat, fiindcă prin acest gest poate fi caracterizat faptul că el vrea să pară matur; vrea să arate acest lucru aprinzându-și

o țigară. Atunci, gestul e motivat, în acest caz eu voi găsi că e ceva foarte frumos. În apoca actuală, găsește că e chiar foarte frumos dacă fetele de șaptesprezece, optsprezece ani, dar și băieții - nu mă refer la vârsta absolută a actorilor sau a actrițelor - își aprind, pe scenă, câte o țigară, dar bineînțeles că acest lucru trebuie să fie cerut de lucrarea dramatică respectivă.

Vă dați seama cam unde vreau să ajung. Ceea ce trebuie să fie cerut în privința artei, trebuie să decurgă din structura interioară a materialului modelat în formă artistică. Și așa trebuie să vedem cu adevărat tot restul: motivat din adâncurile subterane a ceea ce vrea să fie modelat artistic. Acest lucru nu poate fi spus, propriu-zis, decât ca exemplu. Să presupunem că, într-o dramă oarecare, cineva dă cuiva o veste, o știre; o dă la unul, la doi sau la trei oameni. E o situație absolut precisă. Am arătat deja cum trebuie să se poarte cel ce dă misiunea, prin faptul că, în ultimele zile, am indicat și gestul care exprimă cuvântul tăios, dur, blând ș.a.m.d. Acuma vrem să vedem cum trebuie să se comporte, în cadrul unui joc mut, cei care, cum se spune, primesc o știre.

E comod, bineînțeles, să te așezi cu spatele spre public, fiindcă, în acest caz, nu ai absolut nimic de făcut. Dar nu e necesar să facem asta și nici nu e voie, de fapt, fiindcă așa ceva e neartistic. Trebuie să se vadă două lucruri. În primul rând, faptul că omul respectiv ascultă; acest lucru poate fi văzut, chiar dacă el stă cu fața spre public. Fiindcă, de regulă, cel ce primește însărcinarea, deci, cel care ascultă, dacă se întoarce cu spatele spre public, va trebui să exprime ceva deosebit. Dacă vorbitorul stă în fața lui, în fundul scenei, la dreapta, el se poate așeza la fel de bine cu fața spre public, în acest caz ascultă cu urechea dreaptă și, fiindcă reacționează la tot ce face și zice celălalt, se vede că-și ațintește auzul într-acolo. Nu există absolut nici o situație în care, când ascultăm, să nu putem sta cu fața spre public. Dar atunci, dacă ne stăpânim mimica bine, se vede pe chip ce efect are faptul că ascultăm. Și acest lucru trebuie să se vadă. E cel de-al doilea aspect. Acesta e principalul.

Așa că cel care ascultă va sta din profil, cam pe trei sferturi, în raport cu publicul; el își va pleca puțin capul în direcția în care trebuie să asculte, și anume în așa fel încât capul să fie înclinat în direcția vorbitorului și adus puțin în față. Dacă simțim aceasta - capul plecat în direcția vorbitorului și adus puțin în față -, vom aduce în mod instinctiv musculatura feței pe făgașul just, dacă am făcut înainte celelalte exerciții, prezentate ieri, astfel încât chipul să exprime pentru spectator ceea ce, în acest caz, e faptul de a asculta. Dacă se mai adaugă tendința brațelor și a mâinilor de a se mișca înspre corp, nu de a se îndepărta de corp, gestul e gata, gestul e prezent.

Ei da, dragii mei prieteni, dvs. veți putea replica acum un lucru. Veți putea spune: dacă-i pun pe trei sau patru actori să asculte așa, gestul va lua un caracter stereotip, un caracter schematic. - Vedeți dvs., *Rafael* n-ar fi spus niciodată așa ceva. El doar ar fi modificat puțin gesturile, la al doilea, la al treilea ș.a.m.d., dar ar fi făcut gesturile în același spirit, când ar fi pictat. El n-a fost, desigur, un regizor de teatru; dar, dacă ar fi fost întrebat, ar fi cerut să se procedeze în acest fel. El doar ar fi modificat puțin gestul. Dar tocmai caracterul similar al gesturilor ar fi creat, pentru el, impresia artistică. Și e adevărat că, în raport cu dorința arbitrară a fiecăruia, trebuie să se aibă în

vedere imaginea scenică de ansamblu.

Ceea ce am spus acum e valabil când cineva primește, de exemplu, o însărcinare. Dar se poate vorbi și de ascultat, pur și simplu. Cineva vorbește, alții ascultă ce spune. Gestul, gestica va fi asemănătoare cu aceea care se face când cineva primește o însărcinare; în acest caz, vorbitorul va trebui să facă acele gesturi pe care le-am sugerat atunci când am descris categoriile de cuvinte: tăios, blând ș.a.m.d. La cel care ascultă va trebui să avem în vedere următoarele. Va trebui să ne spunem: Să presupunem că e nevoie ca vorbitorul să vorbească tăgănat, fiindcă așa o cere conținutul textului; în cadrul categoriilor pe care le-am enumerat, el trebuie să vorbească tăgănat. Gestul său îl cunoaștem. Cum va trebui să se comporte, ca gest, cel care ascultă?

Cel care ascultă va trebui să se comporte, ca gest, așa cum se comportă cineva care vorbește, când spune cuvinte tăioase. De ce? Când un om rostește cuvinte tăioase, în mod involuntar el simte nevoia să facă gesturi clare - ne-am referit deja la aceasta -, gesturi care indică. Cel care povestește vorbind tăgănat nu va face gesturi care indică, ci va face gesturile pe care le-am indicat când am vorbit despre mișcarea degetelor; cel care ascultă își va marca însă, în timp ce ascultă, fiind mut în interiorul lui, cuvintele deosebite. El va fi lăuntric, în mod inaudibil, în situația cuvintelor tăioase. Va fi bine, de aceea, dacă va face gesturi aluzive. În acest caz, va exista o concordanță armonioasă desăvârșită între acele mișcări ale degetelor pe care le facem când povestim și acele mișcări indicatoare ale degetelor, pe care le facem când ascultăm. Acestea sunt lucruri care trebuie studiate în toate detaliile.

Să luăm un alt caz. Cineva povestește, transpunându-se în conținutul subiectului tratat, în așa fel încât formează cuvinte întretăiate, cuvinte sacadate. Într-un asemenea caz, în povestire zace întotdeauna tendința de a introduce cu de-a sila povestea respectivă în cel care ascultă, altfel nu povestim așa. Dacă, așadar, scriitorul pune un personaj să povestească în așa fel încât se vede că el vrea să introducă neapărat în cel din fața lui ceva, atunci acest personaj va trebui să vorbească sacadat, și să aibă gestul corespunzător de azvârlire a degetelor, adică gestul pe care l-am sugerat. Dar cel care ascultă îi va veni în întâmpinare și va fi autentic numai dacă-i ascultă plinar spusele, dacă ajunge în interiorul lui la dispoziția sufletească a unui om care nu rostește cuvinte sacadate, ci cuvinte pline, bine conturate. Dacă interlocutorul meu vrea ca în mine să intre un anumit lucru, eu trebuie să stau pe scenă la fel ca cel care rostește cuvinte pline, bine conturate. Fiindcă, de fapt, eu trebuie să simt plinar ceea ce spune el. Și atunci trebuie să fac același gest pe care l-am indicat în legătură cu rostirea plină a cuvintelor.

În acest fel ajungeți la raportul necesar dintre vorbitor și ascultător. Dar nu e voie să uităm că ceea ce spun acum nu trebuie să fie văzut, nu trebuie să fie observat, când are loc pe scenă, toate acestea trebuie să intre prin exercițiu în simțirea artistică instinctivă. În momentul în care pare ceva făcut, artificial, e și greșit. Fiindcă în artă e greșit orice lucru în cazul căruia în fața privitorului nu se află artisticul însuși, ca stil.

Încercați să sesizați deosebirea dintre o alocuțiune care vrea să convingă, dacă o

întâlnim într-o lucrare dramatică, și una care vrea să aibă câștig de cauză. (Germ. *überzeugen* = a convinge cu adevărat; *überreden* = a avea câștig de cauză, datorită elocvenței sau insistenței cu care se vorbește - n.t.) Trebuie să facem această distincție. Există posibilitatea ca un om să vrea să aibă câștig de cauză asupra altcuiva, prin ceea ce spune. Această încercare se poate face cu intenții bune sau cu intenții rele și cu toate nuanțele dintre aceste două extreme.

Ia gândiți-vă, ce măreție clasică avem în a doua repetare a celebrelor cuvinte rostite de Wallenstein: "Max, rămâi lângă mine !" "Max, rămâi lângă mine" = aceasta e o încercare de a avea câștig de cauză, nu de a convinge prin argumente logice, o puteți vedea din întregul context. Nu vă puteți imagina în nici un caz că Wallenstein stă în acest moment în fața lui Max Piccolomini și-i spune - frângându-și mâinile -: "Max, rămâi lângă mine !" Dar puteți și chiar trebuie să vă imaginați că, în acest moment, îl bate pe umăr pe Max. Acesta e, deci, gestul care trebuie făcut aici. Fiindcă, ori de câte ori se pune problema convingerii, actorul trebuie să atingă o parte a propriului său corp; așadar, cel care trebuie să convingă trebuie să facă un gest, fie că face să i se atingă cele două mâini, fie că își atinge cu mâinile o altă parte a corpului, actorul însuși trebuie să-și atingă o parte a corpului. El trebuie să perceapă forța convingerii.

Dacă vrea să aibă câștig de cauză, trebuie sau să facă gestul complet al atingerii celuilalt, sau să schițeze în așa fel acest gest încât, dacă l-ar termina, el ar deveni o atingere reală.

Gândiți-vă ce distincții fine se pot face, în această privință, între diferitele moduri de a încerca să avem câștig de cauză. Presupuneți că această încercare are scopul de a consola pe cineva. Când vrem să consolăm, foarte multe lucruri depind de faptul că știm sau că nu știm să avem câștig de cauză, în sensul bun al cuvântului; fiindcă cel care simte nevoia de a fi consolat nu are timp pentru a fi convins; de regulă, el vrea ca noi să avem câștig de cauză prin ceea ce spunem, el nu vrea să-l convingem cu argumente logice. Aici, esențialul va fi să știm dacă vrem să consolăm pe cineva sau dacă vrem să obținem ceva de la cel asupra căruia încercăm să avem câștig de cauză.

Dacă vrem să consolăm, vom face o impresie armonioasă prin gestul nostru, într-un mod firesc, dacă fie începem gestul, fie îl ducem până la capăt. Dar el nici nu trebuie decât să fie început, astfel încât fie că-i luăm celuilalt mâinile într-ale noastre, fie că-i așezăm pe antebraț palma propriei noastre mâini. Dacă veți face acest gest al luării mâinilor, când consolați pe cineva, sau gestul de a vă pune palma pe antebrațul celuilalt, spectatorul va simți în mod absolut instinctiv ceea ce trebuie să simtă.

Dar nu aveți voie să faceți acest gest, dacă vreți să aveți ceva de felul celebrului exemplu de adineaori. Chiar dacă vreți să obțineți ceva, în cel mai bun sens al cuvântului: "Max, rămâi lângă mine ..." Aici nu vă veți așeza palma pe antebrațul celuilalt, ci va trebui să-i atingeți umărul sau capul, sau să faceți să se nască gestul corespunzător care, dacă ar fi dus până la capăt, ar avea efectul corespunzător. Aceste lucruri trebuie primite așa cum le descriem aici, dacă vrem să ia naștere din nou o artă regizorală adevărată, totală.

Dar să mergem mai departe. Aceste lucruri trebuie studiate în continuare. Și atunci, se pune problema, de exemplu, să ajungem la o percepție artistică a unui

asemenea lucru. Îl putem vedea pe un om: pentru spectator, el se arată din profil; el poate fi văzut parțial din profil; poate fi văzut din față. Fiecare dintre cele trei posibilități de a fi văzut are un conținut special. Cine cunoaște viața, știe că oamenii, atunci când fac asemenea lucruri - în viața obșnuită le fac din cochetărie, în artă ele sunt făcute în mod artistic -, că oamenii, deci, se transpun instinctiv în ele. Am cunoscut un profesor universitar german care nu-și ținea niciodată prelegerile altfel decât așezându-se din profil. El știa foarte bine ce înseamnă faptul că se așeza din profil nu numai în fața doamnelor - pentru care a ținut multe prelegeri -, ci și în fața studenților.

Dacă cineva se așează din profil, acest gest înseamnă întotdeauna că în spectator se trezește în mod instinctiv sentimentul superiorității intelectuale. Nu poți privi un om din profil, fără să ai sentimentul superiorității sau inferiorității sale intelectuale. În viață întâlnim, firește, și inferioritatea intelectuală. Cel care are o simțire lipsită de prejudecăți știe că nu se poate afla niciodată, după formă, dacă un om e inteligent sau prost, privindu-l en face, adică direct în față. În acest caz, poți observa dacă e un om bun sau unul rău, dacă e un om care participă sufletește la ceea ce simt alte ființe, sau un egoist; dacă-l privim din profil, observăm dacă e deștept sau prost. Și fiindcă cel care-și folosește profilul crede întotdeauna, bineînțeles, că e deștept, el va voi să-și exprime deșteptăciunea.

Actorul trebuie să mai adauge câte ceva. El trebuie, între timp, să-și dea puțin capul pe spate, și atunci, dacă va sta complet din profil, va exprima pentru ceilalți actori de pe scenă superioritatea, astfel încât spectatorul va simți acest lucru. De aceea, când vă aflați pe scenă, dacă vreți să procedați în mod artistic, va trebui să aveți grijă ca cel care are de exprimat un pasaj cu un asemenea conținut, adică faptul că el e superior celuilalt, să stea în așa fel încât să-i apară spectatorului cu totul din profil și să-și dea puțin capul pe spate. Din interpretarea scenică trebuie alungat orice diletantism. Trebuie creată din nou posibilitatea ca, exact așa cum tratăm culorile când pictăm, la fel cum aceste lucruri trebuie învățate, la fel cum trebuie să existe niște premise ca să pictăm, tot așa trebuie să existe niște premise și pentru arta teatrului; altfel nu suntem actori în mod artistic, ci "reinhardtăm" sau, cel mult, "bassermanntăm"!

Dacă vă aflați, deci, în fața sălii de spectacol și stați din profil parțial, atunci nu veți fi exprimat superioritatea intelectuală, ci, tocmai, când capul e puțin înclinat - dacă stați în acest fel -, veți exprima participarea intelectuală la ceea ce se spune, participarea intelectuală.

Dimpotrivă, tot ceea ce trebuie să redea simțirea personajului care ascultă, poate fi rostit pe scenă numai în așa fel încât spectatorul să poată vedea cât mai mult posibil acest chip en face. E ceva care dă enorm de multă viață interpretării, dacă nu se acționează asupra înțelegerii ascultătorului - mă refer la actorul care, pe scenă, ascultă spusele altuia -, ci se vorbește în așa fel încât, dacă vrem să se acționeze asupra intelectului său prin intelectul celuilalt, alegem poziția din profil; iar dacă vrem să se acționeze asupra simțirii, se alege poziția en face.

Dar, prin faptul că ajungem să înțelegem cu adevărat asemenea lucruri, arta teatrală, depășind diletantismul, va dobândi, la rândul ei, un conținut. Aspectul in-

telectual, aspectul afectiv se vor exprima deja în felul cum actorul stă sau merge pe scenă. Aspectele legate de voință vor trebui introduse însă întotdeauna în mișcare, respectându-se ceea ce am spus deja referitor la forma mișcării. Acea voință, izvorând din conținutul respectiv, care-i lasă celuilalt ceea ce el vrea. Nu-i așa, un om exprimă cu ajutorul vorbirii ceea ce vrea; când noi ascultăm ce spune, fie că intrăm în voința lui, ne identificăm cu ea, fie că vrem s-o împiedicăm. Acestea sunt cele două situații extreme posibile; iar între ele există, firește, multe nuanțe.

Orice impuls de voință, în care admitem voința celuilalt, trebuie să fie asociat cu o mișcare scenică oarecare, fie a întregului corp, fie a brațelor, făcută de la stânga la dreapta. Ia încercați: Cereți-i unui actor să rostească un text care exprimă ceea ce vrea un om, puneți un alt actor să stea pe scenă și să facă gestul care se mișcă de la stânga la dreapta - aveți exprimat acordul în legătură cu acea voință, faptul că celălalt, care ascultă, vrea și el același lucru. Dacă-l puneți să se deplaseze de la dreapta la stânga, înseamnă că el respinge voința celuilalt, că își propune să-i așeze piedici în cale. Acest lucru se exprimă în modul cel mai pregnant atunci când se fac asemenea mișcări cu capul însuși, dar trebuie să apelăm, bineînțeles, și la restul trupului.

Vedeți dvs., acestea sunt lucrurile care trebuie să-și facă intrarea într-o școală de regie, într-o școală propriu-zisă de artă teatrală. Am exprimat ieri acest paradox, că prin alergări exersăm în mod instinctiv mersul, așa cum avem nevoie de el pe scenă, că săritura exersează instinctiv mersul modificat, mersul mai lent, mersul mai rapid, că prin trântă exersăm mișcările mâinilor și ale brațelor etc. Oare cum va trebui să facem aceste lucruri în mod practic?

Ei bine, școala trebuie să înceapă prin faptul că elevii exersează cu adevărat alergarea, săritura, trânta, un fel de aruncare a discului și un fel de aruncare a suliței, fiindcă, prin asemenea exerciții, ei se transpun în aceste mișcări. Se va evita, astfel, apariția sentimentului, pe care spectatorul poate să-l aibă de la început, că actorul nu-și poate stăpâni bine trupul. Azi apare adeseori acest sentiment, că toți cei care sar și încearcă să danseze pe scenă etc. nu-și stăpânesc deloc trupul. Actorul ar ajunge să-și stăpânească trupul într-un cu totul alt mod dacă pregătirea sa ar fi precedată de asemenea exerciții.

Încercați apoi să faceți în așa fel încât una să decurgă din cealaltă. Exersați o jumătate de oră sau un sfert de oră fuga, după aceea, jumătate de oră sau trei sferturi de oră mersul pe scenă etc., cu sărituri și trântă; unim una cu cealaltă. Dar aici va fi bine să mai observați ceva. Pentru ca activitatea de modelare a cuvintelor să izvo-rască, într-adevăr, din trup, va trebui să faceți exercițiile în felul următor.

Pentru primele patru exerciții: deprinderea mersului, deprinderea mersului modificat, deprinderea mișcărilor brațelor și mâinilor, deprinderea jocului mimicii, va trebui să puneți pe cineva să recite, iar actorul începător trebuie să facă mai întâi gestul sau mimica respectivă fără a scoate nici un cuvânt. În ceea ce privește aceste prime patru etape ale învățării, ar trebui, chiar mai târziu, ca cel care, de fapt, urmează să joace un rol, să-și exerseze mai întâi gestul fără cuvinte, iar recitatorul trupei de teatru, al ansamblului de teatru, să rostească textul, pentru ca aceste lucruri să fie exersate întâi sub forma jocului mut. De-abia la al cincilea exercițiu veți putea să tre-

ceți la vorbirea care va însoți gestul, pe care înainte am exersat-o fără gest, sub formă de recitare.

Dar aceste două lucruri, gestul și modelarea cuvântului, trebuie îmbinate în mod conștient. Numai pe această cale veți ajunge la stilul artistic necesar.

Pentru aceasta, firește, este necesar să se țină seama de ceea ce au simțit, în vremurile mai vechi, diferiți directori de scenă. Laube, de exemplu, a simțit asemenea lucruri, faptul că printre rechizitele necesare ale unei trupe de teatru trebuie să se numere și un recitator. Strakosch, de exemplu, a fost în repetate rânduri recitator. Doar că nu era orientat chiar în direcția de care vorbesc eu aici, el era orientat mai mult să exerseze cu elevii în mod despotic. Din acest punct de vedere, era interesant să vezi, tocmai la bătrânul Strakosch, în ce fel îi dresa pe oameni, dar din cele mai bune intenții, și cu o artă care nici în sensul epocii sale nu era deloc rea. Când el vâra cu pâlnia ceva într-un elev, acesta ba stătea în picioare, ba simțea că parcă Strakosch vrea să-i sucească toate membrele, să-i dezdoaică mai ales șoldurile, astfel încât, în partea de sus, să poată ieși în afară; ba îl vedea întins pe jos, cu Strakosch călare pe el, când trebuia să-i dea drumul și, între acestea, toate celelalte situații intermediare. Dar, vedeți dvs., în toate acestea era mult temperament. Și în teatru e nevoie de temperament.

Dar prin aceasta nu vreau să spun că în teatru nu s-ar putea realiza ceva și în acest domeniu prin eforturi cu adevărat artistice. În vechea Indie exista o teorie despre originea omului puțin mai spirituală decât cea de azi. Deja și pe atunci se spunea despre o anumită specie de maimuțe că sunt oameni, și cei ce susțineau această părere erau mai consecvenți în eroarea lor decât suntem noi azi. Se spunea că aceste maimuțe știu să vorbească, dar nu vor, în parte, din cauză că sunt încăpățânate, în parte fiindcă se jenează. În acest fel, exista ideea absolut justă că, bineînțeles, dacă maimuțele ar fi oameni, dacă ele sunt pe cale să devină oameni, ar trebui să știe și să vorbească. La vechii indieni exista această idee. Îmi aduc aminte întotdeauna de ea, când mă gândesc ce lipsiți de temperament sunt azi mulți dintre aceia care tocmai ei ar avea nevoie de temperament. Dar eu cred așa: de fapt, ei au temperament, numai că nu vor să-l arate. Eu sunt de părere că, într-adevăr, oamenii actuali au mai mult temperament decât arată. Numai că, știți dvs., în parte, nici în copilărie nu se cuvine să-ți arăți temperamentul. Cât de nerăbdători suntem uneori, când copiii își arată temperamentul, dar și aici ar trebui să ne putem transpune în situația lor, cu o anumită înțelegere.

Dar, dacă o școală pentru actori va fi organizată așa cum am sugerat eu aici, nu va trebui să ne ferim de sărituri sau de trântă și de aruncarea discului! Dacă instructorul lor are temperamentul necesar, dacă nu e un om care face în permanență o mutră serioasă, ci are ceva umor, aceasta va face ca temperamentul să iasă la suprafață. Oamenii nu se vor mai jena să-și manifeste temperamentul! Se pot face destule lucruri pentru ca temperamentul să iasă la lumina zilei, numai că azi ele nu se fac. Dar așa ceva, dragii mei prieteni, face parte din artă, în general, în măsura în care omul vrea să facă artă și noi trebuie să știm că el face parte din artă: temperamentul. Din partea mea, cineva poate să scrie niște cărți mistice, fără pic de temperament.

Dacă-i plac cuiva, treaba lui; nu-l vedem pe cel care scrie. Dar când e vorba de acele arte prin care omul se exteriorizează pe sine însuși, arta implică temperament, precum și temperamentul intensificat, potențat, ridicat pe o treaptă superioară, - umorul. Aici lucrurile pot începe să devină esoterice. Și noi ne propunem să pătrundem și în aspectul esoteric al problemei.

Mâine vom continua de aici, de unde ne-am oprit acum.

CONFERINȚA A X-A

Dornach, 14 Septembrie

Caracterul misterial al artei dramatice

Aș vrea să adaug la expunerile precedente câteva lucruri, care ne vor conduce apoi la ceea ce am anunțat deja ieri, la o anumită aprofundare esoterică a întregului mod de a înțelege și a se situa în arta teatrului a celor care exercită această artă. În calitate noastră de oameni care exercită această artă - vom vedea că la publicul spectator e puțin altfel -, noi nu putem simți deloc în mod just sarcina ce ne revine - dacă-mi îngăduiți, în acest caz, să mă exprim astfel -, sarcina noastră artistică și umană față de teatru, dacă nu vedem, pe de-o parte, cât de adânc este întemeiată această artă în om, așa cum este el astăzi, și, pe de altă parte, în evoluția umană, în a cărei fază trăim în prezent.

Actorul trebuie să aibă posibilitatea de a se transpune cu simțirea sa în felul cum cuvântul modelat artistic, cuvântul rostit, poate fi o revelare reală a întregii ființe umane. El trebuie să ajungă să-și conceapă meseria în mod spiritual, așa zice, tocmai prin faptul că vede acest aspect profund. Datorită înțelegerii mai spirituale a meseriei sale, el va fi în măsură să găsească energia interioară necesară pentru a modela tot mai artistic și mai artistic diferitele îndatoriri cerute de meseria sa, până în detaliile jocului său scenic.

Să reflectăm la următorul lucru: Un aspect esențial al rostirii consoanelor constă în aportul pe care și-l aduc la modelarea cuvântului cerul gurii, limba, buzele ș.a.m.d. Pe de altă parte, putem privi adânc în felul cum, ca să se umple în interiorul său cu un conținut real, cuvântul captează trăirea, ca să zic așa, tocmai în regiuni ale ființei umane cum sunt regiunile organice amintite. Putem face aceasta dacă nu ne sfiim să privim lucrurile cu adevărat așa cum trebuie ele privite, în aspectele lor palpabile, spre a trece apoi la cele spirituale.

Să pornim, de aceea, de la senzația fizică obișnuită a gustului, fiindcă nu degeaba modul în care un om receptează o operă de artă e desemnat cu ajutorul cuvântului "gust". Când vorbim azi de gust în domeniul artei și de gust în cazul castravetelui sau al fripturii de vițel, nu mai simțim necesitatea care i-a făcut pe oameni să desemneze și una și alta cu ajutorul cuvântului gust. Dar ia luați seama la faptul că omul, dacă ia în gură ceva amar - ceva ce, când consumăm anumite mâncăruri sau băuturi, e amar, calitatea absolut obișnuită, materială, cunoscută drept gust amar -, deci, omul însărcinează apoi partea posterioară a limbii sale și cerul gurii cu misiunea de a-i procura senzația de amar, astfel că, în momentul în care gustul amar trece din gura dvs. În esofag și dvs. aveți senzația, senzația absolut fizic-materială a gustului amar, sunt în activitate cerul gurii în asociere cu limba și partea posterioară a limbii.

Dar dvs. puteți consuma și ceva acru, ceva care vă procură, dacă-l consumați, senzația de acru. Aici însărcinați, în principal, marginile limbii dvs. să vă transmită senzația de acru; marginile limbii sunt cele care lucrează atunci când aveți senzația de

acru. Iar când aveți senzația de dulce, lucrează mai ales vârful limbii dvs. Vedem astfel că raportul cu lumea exterioară se reglementează în mod riguros conform cu legile organismului. Noi nu putem încheia o relație de prietenie prin intermediul vârfului limbii, în sensul că el să ne mijlocească gustul acru sau amar; el rămâne inactiv în cazul gustului acru și amar, el are deja specificul de a fi activ numai dacă avem în gură ceva dulce.

Dar noi nu transferăm fără motiv cuvintele acru, amar, dulce asupra impresiilor morale. Vorbim chiar într-un mod foarte decis despre acru, amar, dulce în cazul impresiilor morale. Spun în mod decis din cauză că, la un alt om, nu ne vom simți îndemnați întotdeauna să vedem ceva acru în cuvintele pe care le rostește. Dar, dacă ne referim la mimica sa, vorbim, desigur, pe baza unui instinct absolut natural, de o mustră acră. Nu vom găsi cu ușurință că o frază e acră, dar vom putea găsi extraordinar de ușor că un anumit chip e acru.

Ei bine, ceea ce ne face să spunem despre un chip că e acru, incită exact aceleași regiuni ale limbii, unde se merge deja spre gât, de a fi ceva mai spirituale, dar de a fi, totuși, active, întocmai ca atunci când înghițim oțet. E o înrudire interioară, care se face simțită foarte pregnant în om, în mod instinctiv. Iar subconștientul știe foarte exact, în acest moment, care e raportul dintre oțet și chipul uman. Dar oțetul are însușirea de a solicita pentru sine micile organe mai pasive ale limbii. Chipul lui "tanti", în anumite împrejurări, are însușirea de a solicita părțile mai active ale aceleiași regiuni.

Trebuie să spunem: Privim în intimitatea misterioasă a trecerii de la senzație la vorbire. Această trecere există cu adevărat. Moralitatea incită vorbirea pe aceeași cale pe care fizicul incită senzația. Dacă știm acest lucru, vom dobândi, de asemenea, posibilitatea de a ne cufunda, așa zice, în regiunile mai adânci ale acestui proces. Vom ajunge cu adevărat să știm că e bine, când trebuie să rostim o frază care se referă, din punct de vedere artistic, la chipul acru al lui "tanti", să avem în suflet, ca observator atent al vieții, un sentiment clar, un ecou al sentimentului, un ecou al gustului pe care-l are oțetul. Și acest lucru ne ajută. Există o cale ce duce de la una la cealaltă.

Dacă am de rostit o frază în sensul că cineva mi-a făcut un reproș, sau dacă trebuie să ascult un reproș care mi se face, va fi bine să incit în mine, am putea spune, ecoul gustului de pelin.

Dacă trebuie să interpretez, de exemplu, un consilier de la curtea regală la care vine un om cu dorința de a i se acorda o poziție socială bună - și așa ceva poate să apară într-o piesă de teatru -, un om care se comportă în mod corespunzător, care spune lucruri lingușitoare etc., va fi bine, dacă trebuie să rostesc niște replici, să am în mine, pe lângă toate celelalte - acestea vor fi sprijinite astfel în mod esențial, - ecoul gustului pe care-l am când consum zahăr. Iar când ascult, gestul va lua, chiar în mod instinctiv, forma potrivită, dacă-mi voi aduce în fața sufletului ecoul gustului pe care-l are zahărul.

S-ar putea obiecta azi, dacă spunem așa ceva, că noi concepem lucrurile cam realist, material, naturalist. Dar în noi apare imboldul de a exprima lucrurile în acest fel, numai dacă luăm în considerare și cealaltă latură, la care m-am referit, de asemenea:

dezvoltarea istorică a ceea ce a dus la apariția teatrului actual. Fiindcă, în ultimă analiză, începuturile teatrului nostru se află, ca germeni, în tot ceea ce resimțim drept mistere ale templelor. Nu vom ajunge la o înțelegere adevărată a artei teatrale dacă nu ne putem întoarce la arta misteriilor. Dar, pe de-o parte, arta misteriilor căuta să urmărească orice imagine artistică până la acele impulsuri care, din lumea spirituală, pătrund în om. Dar, pe de altă parte, ea căuta să urmărească aceste impulsuri spirituale până în asemenea detalii materiale, încât cei care urmau să interpreteze ceva în vechile mistere erau pregătiți cu ajutorul oțetului sau al altei substanțe de acest fel, al pelinului etc., ca să poată găsi gesturile, mimica sau cuvintele adecvate. Începem să luăm în serios lucrurile, din punct de vedere artistic, de-abia când încercăm să căutăm modelarea artistică până la nivelul vieții trupesti. Altfel, rămânem, în cazul unei interpretări care, de fapt, prin propria ei entitate, ar trebui să ajungă până în vârfurile degetelor - am văzut deja, pe scenă, cum unii scot limba; care ar trebui, deci, să ajungă până-n vârful limbii -, altfel rămânem, deci, la suprafața lucrurilor, dacă nu mergem atât de departe.

Oricum, în ceea ce se apropie de noi azi, de multe ori, drept artă teatrală primitivă, drept artă a teatrului care ține de domeniul amintit de mine recent și care ne poate ieși în cale în unele expoziții, cum ar fi, de exemplu, arta orientală, de la actuala expoziție londoneză, ne întâmpină un lucru în cazul căruia oamenii - știm, această reprezintă niște etape mai de început ale teatrului - nu ajung cu adevărat până la esența misteriilor. Dar, pentru început, să lăsăm deoparte acest aspect și să-l amintim mai târziu; ne propunem să vedem mai întâi cum drama obișnuită își are originea în arta misteriilor, pentru ca, din înțelegerea caracterului misterial al dramei obișnuite, să rezulte seriozitatea în munca actorului actual.

De fapt, în primă instanță, drama jucată în cadrul misteriilor trebuia să înfățișeze, prin intermediul unor oameni, felul în care Zeii intervin în viața umană. Dacă s-ar fi păstrat până azi multe dintre lucrările lui *Eschil*, care s-au pierdut, atunci în ele, ce-i drept, n-am putea să vedem cum era cea mai veche artă misterială, dar am avea, cel puțin, niște ecouri ale acestei arte misteriale. Am putea să vedem că, la început, interpreții se apropiau cu o anumită sfială sfântă de ceea ce trebuia înfățișat. Fiindcă ceea ce trebuia înfățișat nu erau niște evenimente din viața oamenilor de pe pământ, niște evenimente care au loc între sau printre oamenii de pe pământ, ci erau, de fapt, niște procese suprasensibile, care au loc între Zei și au legătură cu viața umană. Trebuia înfățișat, aș zice, ceea ce se întâmplă în suprasensibil, printre niște entități suprasensibile, în măsura în care influențează viața de pe Pământ.

Dar în vremurile cele mai vechi, oamenii se sfiau să redea asemenea procese sub o formă direct perceptibilă. Ei aveau, mai degrabă, sentimentul că trebuie să facă totul în așa fel încât pe scenă să se afle un fel de apariție schematică a Zeilor înșiși. Pe scenă, totul trebuia făcut în așa fel încât spectatorul să aibă sentimentul că Zeii înșiși au coborât pe scenă, cu o parte a ființei lor.

Cum căutau ei să realizeze acest lucru? prin faptul că, la început, nu existau deloc personaje, actori, care să interpreteze un Zeu sau un om, ci coruri, coruri care,acompaniate de niște instrumente muzicale, prezentau un fel special de recitare artistică,

printr-o modelare a vorbirii situată la mijloc, între modelarea vorbirii propriu-zisă și cântul vocal; printr-o stilizare care o depășea cu mult pe cea obișnuită, din sunete, din silabe, din propoziții și fraze, se realiza o adevărată operă de artă, care plana prin spațiul scenei, plăsmuită numai și numai din ceea ce se proiecta în fața spectatorului sau a auditorului, din cuvântul muzical, sculptural, pictural. Și, conform cu aceste noțiuni vechi, auditorul nu avea doar reprezentarea, ci percepția reală a acestui fapt: cerurile au făcut tot, prin ceea ce au dezvoltat în fața noastră, pentru a da Zeilor posibilitatea de a fi ei înșiși prezenți aici, sub forma muzical - plastică a cuvântului.

Așa că forma muzical-sculptural-picturală a cuvântului ajunsese până la acel grad de individualizare care o făcea să însemne întregi ființe zeiești. Acest lucru a fost cultivat cu adevărat, în vremurile străvechi, în sânul misteriiilor. Din reprezentarea de pe scenă rezulta apoi ceva care urzea între jocul actorilor și ceea ce trăiau spectatorii, ceva care străbătea în zbor întreaga sală, așa zice, ca un fel de aură astrală: ceea ce putem numi azi teamă de existența divină, venerație, sfială. Omul se simțea în prezența unei lumi suprasensibile. Acest sentiment trebuia să existe.

Si el trebuia să fie unit cu un alt sentiment, care se mișcă în sufletul uman, acela de a trăi împreună cu această lume de Zei, în propriul comportament moral- sufletesc. Al doilea lucru urmărit de vechile misterii era ca oamenii să poată trăi în comuniune cu divinul. Teamă de Zei, în cel mai bun sens al cuvântului, și trăire în comuniune cu divinul.

Dar, vedeți dvs., treptat, omul a ajuns să nu mai vadă nimic din ceea ce era astfel modelat și nu era o realitate naturală; această facultate a coborât în străfundurile inconștiente ale sufletului său. Consecința a fost că ceea ce, la început, trăia doar în cuvânt, în cuvântul sculptural, pictural, muzical, în recitativul modelat artistic, în ceva foarte stilizat, a creat necesitatea ca omul să pășească el însuși pe scenă, spre a înfățișa, prin contururile propriei sale ființe, contururile Zeilor, care nu mai erau percepute în cuvântul pictural-sculptural-muzical.

Dar nu era voie să se uite că e un Zeu. Priviți-i pe Zeii egipteni. Dacă nu era vorba de alte intenții, nu li se făceau, de regulă niște chipuri omenești insipide - vă rog însă să vă amintiți, din alte conferințe ale acestui curs, în ce fel înțeleg acest lucru -, nu li se făceau insipide chipuri omenești. Zeii egipteni, tocmai cei superiori, adică cei care se apropie mai mult de spiritual, aveau chipuri de animale, aici era fixat ceea ce trebuie să sugereze veșnicul, nu chipul mereu mișcător al omului. Acesta era lucrul care trebuia să fie exprimat și în rest, prin atitudinea lor; ceea ce e permanent trebuia să fie prezent și în permanența fizionomiei. Un chip uman nu poate să fie în permanență imobil. În cazul când e imobil, el ia expresia a ceea ce e mort, rigid. Dacă vrem să întruchipăm în lumea fizică permanența, care e specifică spiritualului, în opoziție cu ceea ce e schimbător, adică lumea sensibilă, trebuie să apelăm în mod necesar la chipurile de animale.

Vedem astfel în cultul egiptean, pe de-o parte, pe Zeii propriu-zis suprasensibili, cu chipuri de animale. Când apare pe scenă omul, îl vedem purtând o mască ce amintește animalul. Aceste lucruri s-au dezvoltat din înaintarea lăuntrică a vieții spirituale.

Dar omul nu-l înfățișa, în primă instanță, pe om, ci îl înfățișa pe Zeu, în majoritatea cazurilor pe acel Zeu care e cel mai aproape de om, pe Dionysos. Corului i se alătura, la mijloc, actorul; la început unul, apoi doi, care au trecut la dialog, și apoi mai mulți și tot mai mulți. Numai dacă sesizăm în întreaga artă a teatrului adierea vrăjită a acestei origini a ei, o vom mai putea așeza azi în mod just, în calitate de actori, în fața spectatorilor, fiindcă atunci știm că arta teatrului s-a născut din sânul cultului, care și el vrea să înfățișeze în lumea sensibilă ceea ce zace în suprasensibil.

Acest lucru mai poate fi încă sesizat în Evul Mediu, dragii mei prieteni. Dacă ne întoarcem dincolo de acele vremuri în care jocul scenic s-a laicizat complet, întâlnim spectacolul scenic numai în legătură directă cu viața de cult. Vedem cum cultul Crăciunului, menit să-l ajute pe om să se înalțe la perceperea divinului, e continuat, într-o anumită situație, în biserică sau pe locul din fața bisericii, e transformat, luând forma scenetelor de Crăciun, vedem că teatrul nu e altceva decât extinderea cultului celebrat în biserică, vedem că preotul care a celebrat cultul apare apoi el însuși ca actor și joacă împreună cu ceilalți în scenetele de Crăciun.

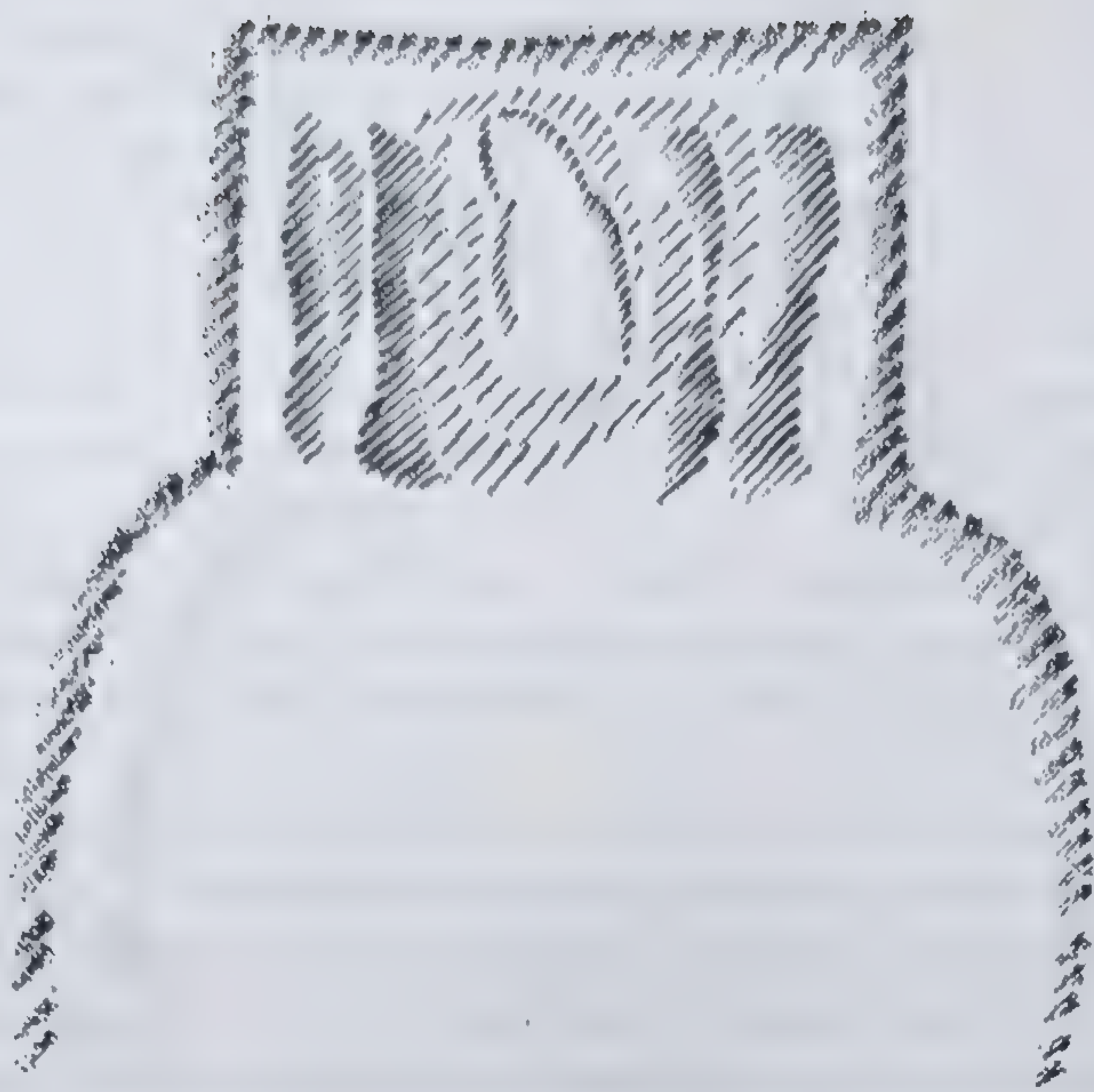
Aici nu mai găsim aceeași simțire sfântă din vechile misterii, când piesa de teatru era o parte din ele, situându-se în sânul misteriiilor, ținând în mod nemijlocit de ele, ci cele două sunt deja separate; dar se simte încă, în mod clar, legătura. Și la fel cu celelalte perioade de sărbătoare ale anului.

Dacă vedem, pe de-o parte, originea sacră a teatrului, vom constata, de asemenea, că vine să se alătorească altă componentă, mai laică, situată mai departe de viața cultică. Ea a avut o origine similară. La început, omul simțea doar afară, în natura cea mare, divinul cu care era unit, pe Zeul din nori, pe Zeul din fulger și tunet, dar, mai ales, pe Zeul care intra, atunci când corul așeza în mod obiectiv în fața lui cuvântul modelat și modulat muzical.

Dar tocmai prin aceasta omul a învățat treptat să perceapă celălalt mister, faptul că divinului care vine spre noi din depărtările cosmice îi răsună în întâmpinare, din lăuntru în afară, ca un ecou, divinul care locuiește în noi înșine. Și astfel, omul era cuprins de un sentiment care ar putea fi caracterizat în următoarele cuvinte.

Corul pregătea mai întâi terenul prin ceea ce făcea pentru cuvântul modelat artistic, în care, ce-i drept, Zeul urma nu să se încarneze, dar să se incorporeze. Acesta era teatrul misterial, la origini. Din cauza neputinței umane, pe scenă a fost adus actorul, care-l înfățișa însă într-un tot pe Zeu. În cursul evoluției istorice, s-a trezit însă, treptat, sentimentul că omul înfățișează ceva divin și atunci când înfățișează interiorul cel mai adânc al ființei sale. Omul și-a dat seama că, dacă înfățișează divinul din lumea exterioară, poate să înfățișeze și ceea ce există, ca realitate divină, în el însuși. Și de aici, din înfățișarea Zeilor în arta teatrală, s-a născut înfățișarea celei mai lăuntrice ființe a omului, înfățișarea sufletului său. Bineînțeles că, atunci, a trebuit să se nască nevoia de a prelua trăirea cea mai lăuntrică a omului în arta modelării vorbirii, de a prelua aceeași trăire umană cea mai lăuntrică în interpretarea bazată pe gesturi.

De aici s-a dezvoltat apoi, în vremurile în care acest lucru mai avea încă, instinctiv, un sens, tot ceea ce am descris cu în aceste zile, tot ceea ce trebuie reînviat azi,



tot ceea ce, ca să zic așa, trebuie să fie reintrodus în mod absolut voit în tehnica artei dramatice, pe de-o parte, chiar până la aruncarea discului, pe de altă parte, până la senzația gustativă lăsată de ceva acru sau amar. E necesar să se meargă până în asemenea adâncuri, ca să putem reintroduce în teatru ceea ce trebuie să stea la baza înfățișării pe scenă a omului.

O anumită imagine, dragii mei prieteni, dacă o veți contempla în mod meditativ, ar putea să vă aducă în fața sufletelor felul în care a decurs evoluția artei dramatice și să vă dea elanul necesar pentru a ajunge să vă transpuneți în aceste lucruri, așa cum vi le-am descris în detaliu în aceste zile și cum aș vrea să le mai pun în lumină acum, dintr-un punct de vedere mai general.

Avem pentru început, dacă ne reprezentăm imaginea scenică de ansamblu - bineînțeles, ea nu poate fi concepută decât schematic, dacă ne gândim la epocile mai vechi -, corul, care, stând în mijlocul scenei, modelează cuvântul pictural- plastic, cuvântul muzical. În acesta e perceput Zeul. Zeul apare în cuvântul pictural-muzical-sculptural. Zeul vrea să-i apară spectatorului (vezi desenul p. 175).



Stadiul următor este acela în care, acolo unde Zeul era doar incorporizat în cuvântul modelat, a fost așezat, în mijlocul corului, omul real, dar care încă îl mai înfățișa pe Zeu, care putea să învețe de la cor, care avea chiar nevoie de tot felul de instrumente spre a fortifica glasul uman, spre a nu lăsa să iasă din interior ceea ce iese de obicei din om, ci pentru a imita ceea ce corul așeza în mod obiectiv în lumea exterioară.

La început, omul nu trebuia decât să continue, cu recitarea sa, ceea ce intona corul. Și oamenilor din vechea Grece, care înțelegeau aceste lucruri, felul nostru de a vorbi pe scenă le-ar părea, în comparație cu ceea ce actorul de odinioară rostea cu glas tunător, chiar intensificat cu ajutorul instrumentului - nu numai, cum s-ar putea crede, din cauză că se juca în aer liber și era nevoie de voci puternice, ci pentru că lucrurile stăteau așa cum v-am explicat adineaori -, așadar, în comparație cu ceea ce trebuia să existe pe scenă, drept amplasare a vocii Zeilor, ceea ce noi facem să se audă pe scenă, vechilor greci le-ar fi părut că seamănă cu chițăitul unui șoricel. Așa este. Fiindcă în vremurile vechi lumea divină năvălea pe scenă, în timpul spectacolului,

printre interpreți.

Dar omul și-a dat seama, așa zice, că divinul se află în el însuși. Înfrățirea pe scenă a Zeilor a devenit o înfrățire a oamenilor. Consecința necesară a acestui lucru este aceea că omul trebuie să învețe să-și stilizeze proza, să-și introducă trăirile interioare în lumea exterioară și în revelarea acesteia. Dar atunci nu e suficient, într-adevăr, să ne purtăm doar așa cum ne purtăm în viața obișnuită. Așa ceva n-ar fi nevoie să fie înfrățit pe scenă. De așa ceva avem parte destul în viață. Pe omul care simte cu adevărat în mod artistic, nu poate să-l intereseze, de fapt, simpla imitare a vieții, fiindcă întotdeauna viața e mai bogată decât ceea ce se poate descoji din ea.

Încercați să studiați acest lucru la alte arte, în afară de arta dramatică. Pictura peisagistă nu are prea mult sens dacă cineva pictează niște copaci cu intenția de a-i reproduce întocmai, pentru a arăta dacă au ace sau frunze, pentru a reproduce în partea de sus a tabloului formele norilor, iar jos o vâlcea, pentru a reda culorile florilor. Un asemenea tablou nici nu poate fi privit cu simț artistic. De ce? din cauză că întotdeauna e mai frumos să privim toate acestea afară, în natură. O asemenea pictură peisagistă nu are nici un drept de existență. Cu adevărat, întotdeauna e mai frumos în natura de-afară.

Pictura peisagistă începe să aibă sens doar în momentul în care cineva se află, de exemplu, în fața unei înserări; copacul nu-l interesează deloc, dar lumina, felul cum ea e captată de acel copac, are o anumită atmosferă, o dispoziție care ia naștere în acea clipă, care nu-i face nici o impresie privitorului sec, filistin, dar care poate fi reținută în simțirea momentană, în cel mai bun sens al cuvântului, prin prezență de spirit. Dacă privim apoi un asemenea peisaj pictat, vedem, de fapt, spiritualizarea privirii unui om, într-un anumit moment. Prin peisajul modelat artistic privim în sufletul unui temperament. Fiindcă peisajul arată mereu altfel, până și în ceea ce privește culorile, în funcție de temperamentul omului respectiv. Un artist cu adevărat elementar, dacă are el însuși în sufletul său dispoziția fundamentală a melancolicului, ne va aduce în întâmpinare aspectul de umbră al lucrurilor, cu dispozițiile lor coloristice nuanțate de umbre. Dacă are un temperament lăuntric sanguinic, pe frunze va dansa galbenul roșiatic, acolo unde razele soarelui cad pe ele. Iar dacă vom observa cândva, în viață, că un om pictează asemenea roșuri dansante în bătaia soarelui, și dacă, după aceea, facem cunoștință cu el și vedem că, de fapt, e un melancolic, atunci acesta nu este un pictor, atunci el a învățat să picteze. Și e o mare deosebire între situația când un om e pictor și aceea când doar învață să picteze, cu toate că pictorul care e pictor trebuie să fi învățat și el să picteze!

De aici, epoca modernă a tras, în multe cazuri, concluzia că, deci, nu e pictor cel care a învățat să picteze, ci acela care n-a învățat niciodată nimic. Dar nu e adevărat. Aș zice că, dacă vrem să-l caracterizăm pe pictorul autentic, trebuie să spunem: El trebuie să fie pictor. - Apoi, ne simțim un pic jenați, și adăugăm: Dar, pe lângă aceasta, el trebuie să fi învățat să picteze. Dacă-l vedem însă pe unul de felul celui descris adineori, vom spune, ca să nu stârnim adversitate, căci politețea e o virtute: El a învățat să picteze. - Dar în sinea noastră, vom adăuga: Cu toate acestea, nu e pictor!

Nu vreau să fiu luat drept model, când spun asemenea lucruri, totuși, așa vrea să

atrag atenția asupra unor uzanțe, care se întâlnesc cu adevărat la mulți oameni, din cauză că, altfel, nu se pot feri de pretențiile care se apropie de ei.

Ei bine, nu există, deci, nici un motiv să se redea în artă ceea ce există în mod nemijlocit; dar există toate motivele ca omul care se află pe scenă, ca interpret, să dea uitării ființa sa obișnuită și să devină cu totul omul care trăiește în arta modelării vorbirii, așa cum am descris. Astfel încât, sub efectul acestei modelări a vorbirii, așa cum am arătat, sub impresia cuvântului tăios, târăgănat, sacadat, aruncat cu iuțală, spectatorul să vadă în mod instinctiv, așa zice, anumite contururi aurice în jurul actorului. Prin aceasta, actorul devine altceva decât este în viața obișnuită.

La gândiți-vă, în cazuri extreme, vedeți că așa trebuie procedat. În caz extrem, așa este. Imaginați-vă că trebuie să interpretați pe scenă un idiot. Pentru aceasta, cu adevărat nu e necesar ca actorul să fie un idiot; iar regizorul care face ca un idiot să fie interpretat de un idiot e cel mai prost regizor din lume, fiindcă, pentru a interpreta un idiot, e nevoie de cea mai înaltă măiestrie artistică. În acest caz, actorul are cel mai puțin voie să fie un idiot. Aici nu trebuie să căutăm un om care să-și arate pe scenă, pur și simplu, idioția lui naturală - din punctul de vedere al naturalismului, acesta ar fi lucrul cel mai bun -, ci, dacă vrem să fie interpretat un idiot, esențialul va fi să știm că idioția lui constă din faptul că la el nu poate avea loc acel contact dintre acru, amar, dulce, așa cum am spus la începutul conferinței de azi, în legătură cu modelarea vorbirii. El nu reușește să stabilească puntea de legătură. Autorul dramatic trebuie să ia seama și el la faptul că idiotul rămâne împotmolit în senzație, nu poate să ajungă până la modelarea vorbirii, care decurge din moralitate.

Ce va face, deci, un autor dramatic bun - iar actorul trebuie să înțeleagă total ce face în asemenea locuri un autor dramatic bun -, ce vom face aici? Vom alege pentru interpretarea idiotului un om care, ca actor, posedă în sensul cel mai eminent al cuvântului darul de a face gestul în felul descris de mine ieri și alaltăieri: din trăire lăuntrică, prin stilizare artistică. În acest caz, el va constata că trebuie să dezvolte în special arta de a asculta, arta de a asculta făcând gesturi, indiferent că mie, ca regizor, scriitorul îmi vine sau nu în ajutor, fiindcă, în epoca modernă, nici scriitorii nu sunt prea mari artiști. Dar aici, ce-i drept, nu putem "corriger la fortune", dar putem prea bine corriger viața, sau putem face să intervină arta, în mod cinstit, punându-l pe idiot să facă gesturile în modul cel mai perfect posibil, așa cum le-am descris ieri, în ceea ce-l privește pe auditor și pe spectator, făcând însă apoi să apară la el gestul ca gest de bază, ca și cum de-abia lumea din jur i-ar spune ce trebuie să spună, când simte ceva. Veți crea întotdeauna, pe scenă, impresia de om idiot, dacă-l veți pune pe actor să facă gesturi, dar să se uite mereu la oamenii din jur, ținându-și, pe cât posibil, părțile posterioare ale gurii într-o situație caricaturală a lui *a*, ca și cum, de fapt, acești oameni ar trebui să vorbească, nu el.

Dacă nici autorul dramatic nu ne-a oferit nici un indiciu, ar trebui totuși, în calitate de regizor, dacă trebuie interpretat un idiot, să cerem acest lucru, drept gest corespunzător; și, chiar dacă se spune cu totul altceva, idiotul poate să se poarte ca și cum ar auzi din vorbirea celuilalt ceea ce trebuie să spună în legătură cu sentimentul sau senzația sa. Dacă idiotul dă mereu impresia că este ecoul celor din jurul lui, dar face

gesturi potrivite, atunci am înfățișat foarte nimerit, pe scenă, idioția sa. În viață, lucrurile nu merg tot așa.

Iar dacă vrei să interpreți pe scenă un om înțelept, rol pe care actorii îl interpretează cu mai multă plăcere - eu, dacă aș fi actor, aș prefera să joc rolul idiotului, - va trebui să introduceți în gesturile sale ceea ce-l face să depindă cât mai puțin de auditori, în ceea ce privește înțelegerea. Dacă e să fie un înțelept, el păcătuiește împotriva vivacității gestului, așa cum am arătat ieri și alaltăieri, prin faptul că doar schițează mereu acest gest și că mereu proiectează în el ceva din atitudinea de respingere, ceva din acel gest pe care l-am arătat drept gest al respingerii, corespunzător cuvântului de respingere. Înțeleptul ne urmărește spusile, dar amestecă mereu în gestul înțelegerii gestul respingerii. Apoi, după ce partenerul a terminat de vorbit, înțeleptul așteaptă o vreme, își dă puțin capul pe spate, după ce înainte se înclinase, totuși, spre partener, cu capul aplecat puțin în față și își trage un pic și pleoapele înapoi. Datorită acestui lucru, spectatorul va avea întotdeauna impresia, în mod instinctiv, că el nu vrea neapărat să audă ce are de spus partenerul, că vrea să scoată esențialul din sine însuși. Și atunci, ca spectator, ai întotdeauna impresia instinctivă că el vorbește mult mai mult din memoria sa decât pe baza a ceea ce a ascultat de la alții. Când se interpretează un înțelept, trebuie să se creeze întotdeauna această impresie, altfel rolul nu e stilizat.

Va trebui să faceți gestul diametral opus, dacă pe scenă se află mătușa care tocmai se întoarce de la trâncăneala din jurul ceștii de cafea și continuă cumva, într-o altă situație, uzanțele trâncănelii din jurul ceștii de cafea. Fiindcă ea va trebui să însoțească replicile partenerului printr-o puternică mișcare de respingere, deoarece ei nimic nu-i e pe plac, și apoi, în momentul în care partenerul încă mai rostește ultima silabă, ea va trebui să înceapă să vorbească deja, cu gestul însoțitor absolut autentic pe care l-am descris când a fost vorba de diferitele modelări ale cuvântului, pentru ca spectatorul să aibă sentimentul că ea nici nu are nevoie să reflecteze, fiindcă știe din capul locului, când în calea ei se ivește o asemenea situație, că are de spus lucrul cutare sau cutare; ea trebuie să înceapă deja gestul și modelarea cuvintelor în timp ce se rostește ultima silabă. Numai că trebuie să avem grijă ca ultima silabă să se audă, totuși, pentru a evita neclaritatea, dar trebuie să punem mare preț pe faptul că toate acestea trebuie să fie stilizate în felul descris, fiindcă mătușa care se întoarce de la trâncăneala din jurul unei cești de cafea este imaginea diametral opusă înțeleptului. Poate să apară și "nenea", care se întoarce de la halba cu bere din fiecare seară, numai că, în acest caz, trebuie subliniat elementul masculin, în locul celui feminin. Și dacă mătușa care se întoarce de la partida de bârfe își întinde mai mult degetele în față, la ultima silabă, nenea care se întoarce de la halba cu bere va întinde mai mult în față întreaga mână sau brațul, dar și el va începe să vorbească pe ultima silabă a partenerului. În aceasta va consta stilizarea.

Vom continua mâine aceste considerații.

CONFERINȚA A XI-A

Dornach, 15 Septembrie 1924

Gestul și mimica născute din modelarea vorbirii

Va trebui să ne punem întrebarea: Dacă vrem ca teatrul, reprezentația de artă dramatică, să aibă cu adevărat viață artistică, în ce fel va trebui să se raporteze ceea ce actorul știe și exersează, respectiv ceea ce scena înfățișează, la ceea ce poate să treacă apoi, prin această modelare artistică a scenei, a artei teatrale, în sufletele spectatorilor, ea înțelegere a artei dramatice, în general? Va fi necesar, înainte de toate, să spunem câte ceva în legătură cu elementele care trebuie să fie preluate în școala de artă dramatică. Lucrurile trebuie preluate astfel în școala de artă dramatică vor trebui să cuprindă, de asemenea, o înțelegere pătrunzătoare a aspectelor legate de mimică și o extindere a înțelegerii gesticii, așa cum am arătat deja, în general. Numai dacă interpretului i se deschide simțul care-i spune că toate acestea sunt necesare - nu vreau să folosesc acum un cuvânt filistin -, publicul va fi educat, de fapt, acest cuvânt, "a educa", îmi repugnă, fiindcă nu are nici un conținut real, totuși, vreau să spun că, în acest caz, publicul va fi stimulat pentru a înțelege arta.

Prin urmare, să trecem în revistă, într-un mod obiectiv și competent, câteva din aspectele care ne pot conduce, mai întâi, la înțelegerea mimicii, apoi a gesticii, într-un mod și mai aprofundat decât am făcut-o până acum.

Aș vrea să mă folosesc din nou de câteva exemple. Să luăm, de pildă, o expresie a mimicii care trebuie să atragă după sine o modalitate clară de a folosi mimica, legată de afectul mâniei. Pentru început, putem încerca să înțelegem afectul mâniei căutându-l în ființa umană. Mânia acționează în așa fel încât, mai întâi, ne încordează mușchii, dar apoi, după un timp, ne obligă să-i destindem. S-ar putea spune că, în viața obișnuită, nu e nevoie să ne intereseze decât prima parte a acestei manifestări a mâniei; dacă e vorba, însă, de interpretarea artistică, trebuie să avem întreaga manifestare a mâniei, încordarea și destinderea care-i urmează.

Acuma, se pune problema felului în care trebuie să învățăm mimica și gesturile corespunzătoare unei asemenea manifestări a mâniei. După ce am dezvoltat în noi, în mod corespunzător, sentimentele date de fiecare dintre sunetele articulate - primul lucru care trebuie realizat într-o școală de artă dramatică, așa cum am arătat -, vom face să se deruleze, sub formă de recitare, un pasaj dintr-o piesă oarecare, un pasaj care cuprinde, să zicem, o manifestare a mâniei, și - am arătat deja că, pentru învățare, acesta e procedeul cel mai bun - nu vom asocia noi înșine imediat mimicii și gesticii cuvintele, ci vom avea pe cineva care ne recită. Recitatorul, firește, va rosti pasajul așa cum trebuie el să fie rostit; cel care vrea să se transpună în mimica și gestică acelui pasaj, bineînțeles că va urmări exact conținutul cuvintelor, dar îl va însoți în permanență cu sentimentul dat de sunetele *i-e, i-e, i-e*, pe care, în timp ce ascultă, le lasă să răsună în lăuntrul lui. În acest scop, el se va strădui să exprime cumva în mod instinctiv ceea ce apare astfel de la sine cu ajutorul brațelor sau al mâinilor și cu pum-

nul strâns, să-și încordeze mușchii și iarăși să-i lase să se destindă, când recitatorul rostește: *i e, i e, i e*. Aceasta înseamnă că nu trebuie să facă nici o modificare fiziologică a trupului decât în asociere cu atmosfera unui sunet, deci, în ceea ce privește arta actorului, nu e voie să se exerseze altfel decât însoțind orice mișcare a trupului de dispoziția unui sunet.

Dacă vrem să exprimăm faptul că afectele: frica, mâhnirea, o sperietură, și-au făcut deja efectul, dacă trebuie, deci, să apărem pe scenă fiind deja sub efectul spaimii, fricii sau al altor lucruri de acest fel, starea fiziologică va fi aceea că va trebui să apărem de la bun început cu mușchii lăsați; se exersează, însă, starea de lăsare a mușchilor în asociere cu dispoziția sunetului *e*.

La tot ceea ce are legătură cu grija, îngrijorarea - indiferent că purtăm deja în suflet o îngrijorare și o aducem cu noi când intrăm în scenă, sau că suntem cuprinși de îngrijorare în timp ce ni se spune ceva -, în toate aceste cazuri trebuie să încercăm să facem în așa fel încât în modelarea vorbirii să se audă ușor un *ö*. Cu alte cuvinte, la tot ceea ce are legătură cu îngrijorarea, la tot ceea ce are legătură cu faptul că venim fiind îngrijorați sau că îngrijorarea ni se așterne peste suflet în timp ce auzim spusele interlocutorului nostru, vom încerca să realizăm mimica prin faptul că, fiind în dispoziția lui *ö*, ne lăsăm încet mâinile și pleoapele să cadă. Nu-i așa, aceste lucruri trebuie privite întotdeauna în sensul că ele mai lasă spațiu liber celui care le exersează. Dacă starea afectivă în prada căreia ajungem astfel e foarte puternică, vom încheia aici, în față - cu limba ridicată spre cerul gurii, dacă urmează să spunem ceva; dacă vorbim în continuare, dacă dăm răspuns la ceea ce spune partenerul, vom vorbi ținându-ne buzele cât mai strânse. Aceasta dă un colorit minunat. Dacă pe scenă se află doi interlocutori, și unul spune ceva care îi provoacă celuilalt îngrijorare sau mâhnire, și dacă celălalt răspunde în așa fel încât îl rostește chiar și pe *a* cu buzele cam strânse, - în acest caz, spectatorul trebuie să aibă în mod instinctiv, spontan, impresia just colorată a faptului că spusele primului vorbitor acționează asupra celui care trebuie să răspundă.

Căci, ia gândiți-vă - să luăm un caz extrem -, unul dintre ei spune: Fratele tău a murit. - Celălalt spune: Ah, această veste îmi zdrobește inima! - Coloritul se realizează prin aceea că el vorbește cu buzele cât mai strânse.

Dacă găsim că e necesar să extindem mimica atât de mult - și, firește, va fi necesar s-o facem, dacă e vorba de o mare îngrijorare sau frică -, dacă vrem să extindem mimica atât de mult încât să ne creăm, prin machiaj, un chip foarte palid, ei bine, n-ar trebui să însoțim un asemenea machiaj altfel decât printr-o vorbire rostită cu buzele cât mai apropiate una de alta, mai mult decât e normal. N-ar trebui să apară niciodată pe scenă un actor cu un machiaj palid, care, totodată, să nu modeleze mimica în acest fel.

Deosebit de important va fi ca actorul să aibă în vedere legătura justă dintre anumite lucruri și viața reală. E absolut posibil să fie exprimate prin mimică și gestică suspinul, geamătul, dar niciodată suspinul și geamătul n-ar trebui să fie exersate în mod abstract, izolate, ci numai ascultând un pasaj din literatura dramatică, al cărui conținut e faptul că le vom depăși. Fiindcă omul care e cufundat cu totul într-o durere,

nu geme și nu suspină, suspină și geme cel care vrea să scape de durere, cel care vrea să se corecteze, să devină mai bun. Acest lucru nu coincide întotdeauna cu ceea ce se întâmplă în viață; dar în artă, în stil, coincide perfect. Aici, suspinele și gemetele ar trebui folosite numai când se pune problema de a se ușura durerea într-o asemenea măsură încât omul respectiv mai poate vorbi, nu amuțește. De aceea, dacă trebuie să răspundem la niște cuvinte care exprimă o durere zdrobitoare, ar fi bine să apară mai întâi câteva gemete și suspine frumos modelate artistic, prin care, așa zice, ne cucerim dreptul de a vorbi.

Atunci va fi necesar să exersăm și în mod individual, în așa fel încât să ne exercităm totodată și trupul, din punct de vedere fiziologic, dar având întotdeauna la bază rostirea modelată artistic a unui text. Presupunem, de exemplu, că ascultați acest pasaj trist, că ascultați un pasaj trist în așa fel încât vă străduiți să nu vă schimbați expresia feței printr-un joc al mimicii, dar că vă mișcați în acest timp capul. Așadar: cap mișcat, în timp ce chipul rămâne imobil = ascultarea unui pasaj trist.

Căci, dacă veți face aceasta, se va întâmpla de la sine un anumit lucru. Se va întâmpla că diafragma și, de asemenea, tot ceea ce se învecinează cu ea în partea de jos, intră într-o anumită mișcare, ca reacție la ceea ce dvs. faceți cu chipul și cu capul dvs. Așa că vă exercitați de la sine, în mod just, diafragma și partea inferioară a corpului. Acest lucru se produce absolut de la sine. N-ar trebui să facem niciodată un exercițiu corporal altfel decât ascultând în același timp un text rostit cu modelarea vorbirii. Așadar, a asculta un pasaj trist: a asculta în mod deplin conștient, cu chipul imobil și cu capul în mișcare.

Dacă ascultați un pasaj care vă lasă indiferenți, nu vă mișcați capul absolut deloc, ci ațintiți-vă pur și simplu privirea, cu o cât mai mare lipsă de participare sufletească, spre pasajul care vă e indiferent. Nu exagerăm, deoarece această afirmație corespunde realității, dacă spunem că o asemenea ascultare - cu chipul imobil, cu capul nemișcat, ca și cum am vrea să adormim - provoacă o secreție foarte ușoară, care există și în flegmatic, atunci când el dă curs în mod just flegmatismului său. În acest fel ne transpunem, în primul caz, în situația de a interpreta melancolia, în al doilea caz, în aceea de a interpreta flegmatismul.

Putem spune, așadar: Cum se pregătește actorul să interpreteze niște caractere melancolice? Prin faptul că ascultă niște pasaje triste, își menține chipul imobil și își mișcă doar capul, lăsându-se apoi în voia a ceea ce se petrece de la sine în trupul său.

Cum se pregătește actorul să interpreteze niște caractere flegmatice? Prin faptul că, ținându-și chipul imobil, își creează fizionomia celui care adoarme, deci, își lasă pleoapele să cadă, își lasă și nările să coboare, nu se străduiește să-și miște buza superioară printr-un efort de voință; dacă ascultă în acest fel și provoacă acea secreție fină, care însoțește temperamentul flegmatic. - Dacă luați toate acestea în ansamblu, vedeți spiritul în care trebuie să se lucreze.

Dacă vreți să vă pregătiți pentru interpretarea ingenuiei sanguinice, în sensul de odinioară al cuvântului - spun aceasta doar pentru a sugera despre ce e vorba, nu vreau să mai construiesc și această categorie -, dacă vreți să vă pregătiți pentru rolul ingenuiei sanguinice, cereți să vi se citească un anunț senzational, de felul celor care

pot fi întâlnite într-o lucrare dramatică și cereți actriței sau actorului - căci poate exista, desigur, și un ingenuu sanguinic de sex masculin - să facă totodată mișcări puternice cu fața și, de asemenea, cu brațele. Aceste mișcări vor duce în mod instinctiv la modul de a vorbi spumos pe care trebuie să și-l însușească ingenucele, actrițele care au de interpretat un temperament sanguinic.

Dacă vreți să pregătiți un rol de coleric, adică să-l pregătiți pe actorul care urmează să interpreteze un coleric, alegeți în acest scop un pasaj oarecare în care se rostesc injurii. Veți găsi la *Shakespeare* numeroase asemenea pasaje, pe care le puteți folosi. Puneți-l, pe cel care trebuie să exerseze jocul corespunzător al mimicii, să-și încrețească fruntea, să-și strângă mâinile pumn și atrageți-i atenția să se proptească în mod conștient pe sol, cu mușchii încordați. Așadar: să-și încrețească fruntea, să-și strângă mâinile pumn, să-și încordeze mușchii de la genunchi în jos, trecând prin pulpe și să aibă în el conștiența acestui lucru: Eu stau cu întreaga suprafață a piciorului meu pe sol. - Prin aceasta, își va dezvolta aptitudinea de a interpreta colerici.

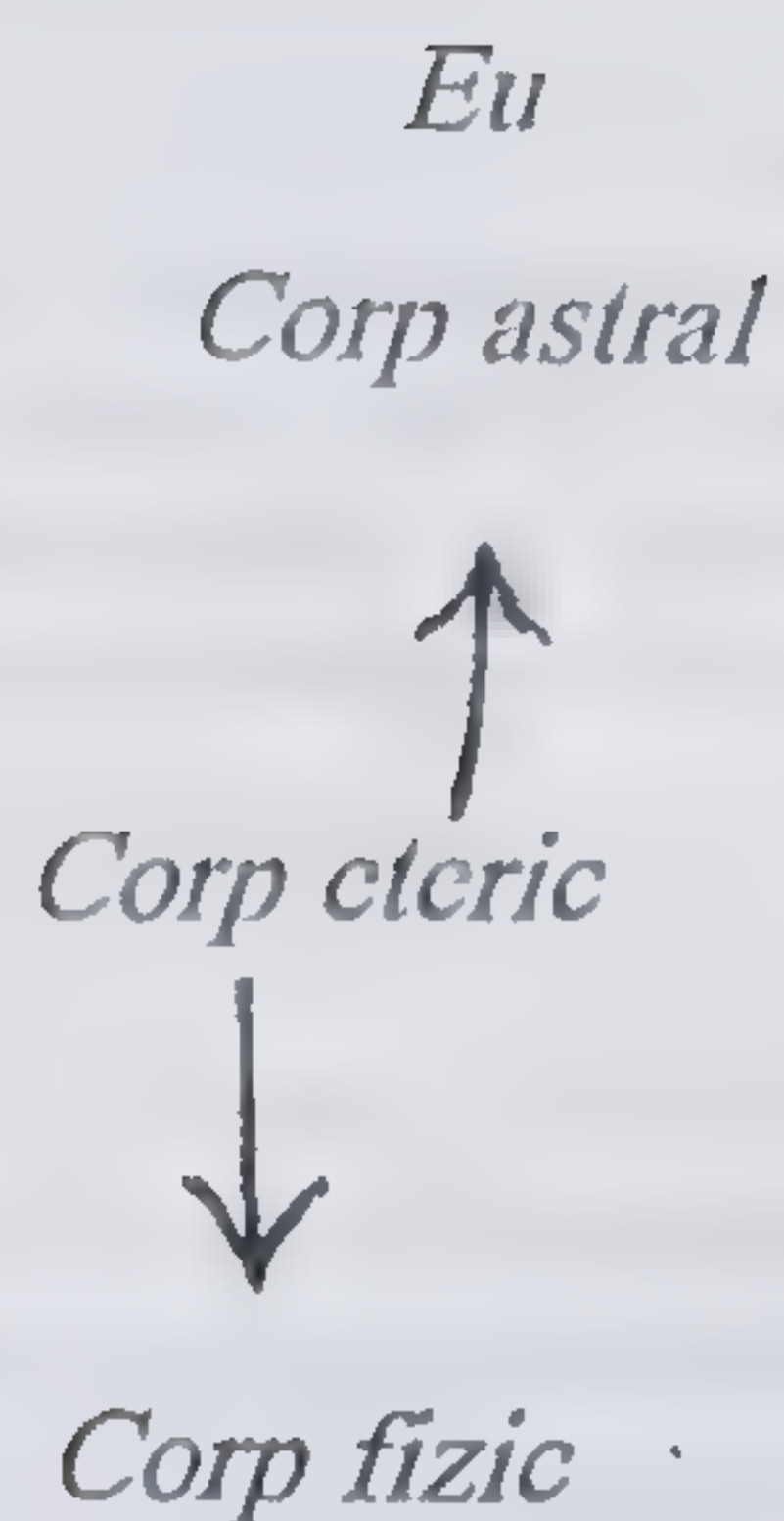
După cum trebuie să avem o tehnică pentru a învăța o altă artă, și în cazul artei actorului avem nevoie de tehnică, prin care să ajungem să lucrăm cum trebuie. Există două lucruri - dacă vom căuta în cărțile apărute pe baza științei actuale, vom găsi pretutindeni cuvântul: neexplicat -, deci, există în viață două lucruri pe care știința le lasă azi, în acest domeniu - există, bineînțeles, multe altele - neexplicate. Știința vorbește pretutindeni despre faptul că există limite ale cunoașterii, iar în ceea ce privește înțelegerea limbajului, ea are două limite evidente: limita din fața râsului și limita din fața plânsului. Știința notează aici pretutindeni: râsul și plânsul, așa cum ies ele din ființa umană, sunt neexplicate.

Dar nu e deloc așa. Să luăm mai întâi plânsul. Ce înseamnă, de fapt, în viață, plânsul? Plânsul rezultă întotdeauna din faptul că, într-un anumit loc, corpul eteric al omului ia puternic în stăpânire corpul fizic. Când omul resimte acest lucru în ființa lui, sub formă de durere, el va trece prin următorul proces: corp fizic, corp eteric, corp astral, eu - ei bine, corpul eteric ia undeva prea puternic în stăpânire corpul fizic. Omul vrea să ridice în sus forța care merge în jos, spre corpul fizic, vrea s-o ridice spre corpul astral, el revarsă în corpul astral forța diametral opusă; corpul eteric e însă unit în om cu elementul lichid - și aveți astfel în mod absolut palpabil ceea ce se întâmplă aici: corpul eteric împinge în direcția corpului astral și proiecția fizică a acestui lucru e împingerea afară a lacrimilor, plânsul. Din această cauză, plânsul e și o ușurare a durerii.

Dacă veți încerca să scoateți un *ă* clar, să vă transpuneți tot mai mult în trăirea lui *ă*, veți ajunge treptat la un joc al mimicii, astfel încât nu veți avea nevoie decât să puneți, pur și simplu, din exterior, dintr-o ceașcă, mici picături de apă aici - la ochi - și veți avea plânsul. E plâns! Nu e nevoie deloc să vină din interior.

Dacă vă transpuneți cu totul în jocul mimicii, dacă deveniți din ce în ce mai conștienți de ceea ce face nasul dvs., de ceea ce fac ochii dvs., atunci când spuneți *ă*, dacă luați apoi stropi de apă dintr-o ceașcă și vi-i puneți la ochi: Plângeți.

Plânsul e exprimat întocmai:



V-am spus astfel, totodată, lucrul cel mai important. Pe scenă nu e esențial ca spectatorii sentimentali să poată spune - cum am auzit spunându-se de nenumărate ori în legătură cu Eleonora Duse -, dar n-a fost așa: Ea a plâns cu adevărat. “Ea a plâns cu adevărat” sunt cuvintele prin care unii vor să-și arate entuziasmul lor în legătură cu un mare succes. După cum, iarăși, despre Eleonora Duse s-a subliniat meritu că ea era în stare să roșească pe scenă cu adevărat, ea, care de la natură avea un ten foarte palid. Ea putea în mod aparent să roșească. Dar spectatorii nu observau că, în asemenea ocazii, ea se întorcea cu obrazul celălalt spre sală, că pe o parte a feței avea un machiaj palid, pe cealaltă, un machiaj de culoare mai închisă. Numai că nu e cu totul demn să-ți însușești cu adevărat astfel de trucuri, care pot crea, desigur, o iluzie foarte puternică. De fapt, asemenea efecte ar trebui să fie provocate - pe baza unei pregătiri profesionale de felul celei pe care o elaborăm acum -, prin faptul că actorul se lasă cu totul în seama vocalei *ă*.

Ei bine, dacă vom observa în același fel și râsul, vom ajunge la concluzia următoare: Când omul râde, ceva sare în corpul astral. Un lucru pe care ar trebui să-l înțelegem cu eul, se rătăcește în interiorul corpului astral, din cauză că nu suntem stăpâni cu totul pe impresie. Când privim o caricatură: picioare minuscule, un cap uriaș - nu suntem cu totul stăpâni pe această impresie. Ce să înțelegem de aici? În viața obișnuită, nu remarcăm așa ceva. Lucrul respectiv alunecă în jos, spre corpul astral, din eu trece în corpul astral. Acuma, încercăm să trezim reacția corpului eteric și a corpului fizic. E un mers în direcția opusă. Corpul eteric vrea să introducă în corpul fizic ceea ce se află în corpul astral: acesta e râsul. Râsul este strădania de a prezenta drept prostesc un lucru viețuit în astral, un lucru pe care nu l-am înțeles de tot, prin faptul că îl coborâm până în corpul fizic. Veți reuși să faceți aceasta dacă veți încerca să rețineți o asemenea dispoziție.

Să ne notăm încă o dată seria vocalelor. Să începem cu *u*, vocala care se pronunță cel mai în față: *u ü ö ä o i e a*. Luați-l pe *o*, treceți peste *i*, mergând spre *e*: *o e*. Sau luați vocala *ă* și treceți spre *a*: *ă a*, care e mai puțin clară. Deosebit de clar este grupul

o e, o e, o e, o e, o e - încercați să obțineți din această dispoziție ceea ce trebuie să introduceți în răs; cu alte cuvinte, ascultați cum recitatorul vă citește un pasaj care vă face să râdeți și, mai întâi, însoțiți acest pasaj cu *o e, o e* și începeți apoi să râdeți, și astfel răsul dvs. va fi cel mai frumos răs scenic pe care-l puteți avea. Mimica se realizează, deci, în acest mod, pornind de la modelarea vorbirii.

Presupuneți că aveți nevoie, într-un anumit scop, să exprimați în jocul mimicii atenția. Veți realiza acest lucru dacă veți cere să vi se citească un pasaj menit să sune atenția. Vă străduiți să vă fixați privirea, având însă, în acest timp, dispoziția lui *a a a*, astfel încât să faceți treptat ca această dispoziție să pătrundă în privirea dvs., ca și cum ați vrea să roștiți vocala *a* cu ochii: *a*. Împingeți puțin sentimentul pe care-l aveți rostind vocala *a*, în privirea fixată: *a*. Veți obține mimica ce exprimă faptul că deveniți atenți la ceva.

Presupuneți că cereți cuiva să vă citească un pasaj - ei bine, să spunem că un autor comic ar introduce în comedia sa o mică scenă care a avut loc în Austria, când un grup de oameni veseli se adunase la Reichenau și, în dispoziția lor veselă, au vrut să aducă dovada că redactorul ziarului "Wiener Fremdenblatt", care, pe deasupra, mai este și rudă cu Heine, e un mare prost. Și atunci, acest grup de oameni adunați la Reichenau a hotărât să dea următoarea telegramă, spre a vedea a doua zi dacă Heine e atât de prost încât să accepte această telegramă, ori mai e, totuși, atât de deștept încât să n-o accepte. Totul ar putea fi prelucrat foarte bine în forma unei comedii: Comuna Reichenau a hotărât să dărâme dealul Roxalp, pentru ca arhiducele - care mai locuia acolo - să poată avea o priveliște deschisă spre verdele ținut Steiermark. - A doua zi, telegrama a apărut textual în "Wiener Fremdblatt". Câțiva pariaseră că n-o va face; dar au câștigat pariul cei care spuseseră că Heine e atât de prost încât o va publica.

Dar ia să presupunem că vi s-ar citi acest pasaj. Avem dreptul, când auzim de succes, să fim surprinși. În acest caz, ne deschidem ochii cât de larg putem, începem cu intonarea lui *i i i i*, apoi ne oprim și facem ca ceea ce simțim în intonarea lui *i*, în această concentrare remarcabilă a întregii intonații a lui *i*, să alunece în ochi: *i*. Veți vedea că veți obține privirea corespunzătoare.

Mai departe: întreg chipul, dragii mei prieteni, ajunge să exprime spaima, dacă, ascultând o povestire care poate să dea fiori de spaimă, vă închideți ochii, intonați vocala *u*, încetați intonarea ei, luați în ochi vocala *u*, pe care ați intonat-o: *u* = devine spaimă, mai mult decât orice altceva, devine spaimă. A prelua intonarea lui *u* în ochii închiși: întreg chipul dobândește expresia spaimei. Tocmai făcând acest gest, această mimică a feței, care-l exprimă pe *u* și care e trimisă în sus, spre ochiul închis, vedem în ce fel putem realiza jocul mimicii cu ajutorul modelării vorbirii.

Unele trăiri interioare se raportează la ceva exterior. Astfel, dacă vrem să exprimăm disprețul față de un lucru legat de o realitate exterioară, trebuie să conso-
nantizăm, așa cum am spus. Cereți să vi se citească un pasaj, intonați: *n* și faceți gestul disprețuitor; însoțiți acest gest prin *n n n n n*. Dacă ați exersat în suficientă măsură ceea ce face ca această expresie să apară pe chipul dvs., veți putea să și roștiți acest lucru; dacă va trebui ca într-o frază oarecare să exprimați disprețul, o veți putea rosti

în mod adecvat. Dar, după cum am spus, luați toate acestea din modelarea vorbirii.

Să presupunem că cineva vrea să exprime faptul că e obosit sufletește. De fapt, e foarte ușor să învățăm acest gest, dar el trebuie învățat. Cereți să vi se citească un pasaj care exprimă faptul că cineva e doborât sufletește și intonați, făcând să se audă, cel mult, un *e* incipient, această consoană: *w w w w w*. Apoi amuțiți, dar rămâneți în acest gest: aveți în gest expresia faptului că sunteți zdrobit sufletește. - Dacă vreți să exprimați încântarea, încercați să obțineți o expirare pură, așa cum o avem când expirăm rostindu-l pe *h*; ca și cum am începe să rostim cuvântul Jehova: faceți ca grupul de sunete *ho* să devină o pură expirație, îndreptați-vă privirea în sus, brațele sunt și ele îndreptate în sus: veți obține gestul încântării. Brațele ridicate, privirea îndreptată în sus - la unii, în acest caz, se mai ridică și lobii urechilor, la alții, se umflă puțin și nările, dar asemenea lucruri pot fi lăsate în seama inconștientului, iar noi intonăm, pur și simplu, acest *h*, încercăm să-l elaborăm în mod cât mai pur, ca să-l obținem, mai întâi. Cât timp îl mai rostim pe *h* în asocieri cu o vocală, el încă nu e pur, de aceea spun că trebuie să-l elaborați: Jehova, *ho*, *ho ... h ... h ...* Nu-l auziți deloc, dar eu îl rostesc și dvs. vedeți că privirea se schimbă imediat, când trecem de la rostirea însoțită de altceva - de la rostirea în asociere cu o vocală, de la intonare - la simpla expirare. De aici rezultă încântarea.

Urmează acum un lucru care poate fi învățat ușor și chiar a fost învățat întotdeauna, numai că ceea ce era bun în arta veche nu trebuie să fie disprețuit, trebuie doar să fie scos iarăși din arta modelării vorbirii, și în aceasta constă noutatea. Presupuneți că intonați *a u*, *a u*, dar că vă străduiți, în timp ce intonați *a u*, să faceți în așa fel încât cutele de pe frunte să fie verticale, să vă deschideți ochii, cât de larg vă este posibil: *a*. Acum renunțați la intonarea lui *a*: aveți expresia cugetării, a cugetării îngrijorate, în sensul deplin al cuvântului. Ea apare de-abia când se face simțit ecoul modelării vorbirii, când am încetat să intonăm, dar trebuie să începem prin a intona și apoi să facem ca intonarea să se transforme în atitudine corporală.

Stiu că, în primă instanță, omul se gândește în felul următor: Ei bine, dar atunci când mai ajungem să jucăm pe scenă? - Veți vedea însă că tot ceea ce se cere aici, dacă se face în mod adecvat și obiectiv, poate fi realizat într-un timp mult mai scurt decât ceea ce se face în școlile de actorie din epoca noastră; numai că acestea nu sunt frecventate de cei care apar pe scenă, din cauză că cei pregătiți în școlile de artă dramatică actuale nu devin cei mai buni actori, după cum nici în școlile de pictură sau sculptură nu sunt pregătiți cei mai buni pictori sau sculptori, deoarece felul cum se exersează acolo e destul de neinspirat. Ceilalți ies mai repede din pielea acestor limite înguste, spre a face apoi artă. Ei da, aceste lucruri nu vor fi fiind chiar atât de complicate, doar că trebuie mai întâi cunoscute și studiate!

Aș dori să spun acum un lucru cu caracter mai general, care are însă o mare importanță. Actorul ar trebui să cunoască, fără îndoială, euritmia, nu ca să facă euritmie, fiindcă euritmia este o artă de sine stătătoare. Dar, dacă actorul trebuie să aibă în pregătirea sa profesională rezonanța din toate celelalte arte, atunci în aceasta ar trebui să existe și ceva din euritmie. Tocmai elementele de euritmie ar trebui să fie folosite de el în alt mod, nu încercând să dea formă euritmică fiecărui detaliu a ceea

ce el are de făcut. De aici tot n-ar ieși nimic cu adevărat artistic. Dacă e să fie ceva artistic, euritmia trebuie să acționeze prin ea însăși, ea nu poate să acționeze altfel decât însoțită de recitare și de muzică și fiind, bineînțeles, o vorbire în mișcare. La euritmie, trebuie să simțim ce e artistic în această artă, și anume, tocmai ceea ce nu poate fi exprimat în muzica sau recitarea însăși, ceea ce, pornind de la acestea, trebuie să meargă mai departe. De aceea, nimeni nu va simți că e just din punct de vedere euritmie ca un om să cânte, iar celălalt să euritmizeze. În cânt, avem deja muzică transpusă în vorbire, așa că euritmia va deranja cântul și cântul euritmia. Euritmia poate fi însoțită de recitare, care se situează mai departe de mișcarea corporală, care e gest interiorizat și ea poate fi însoțită de muzica instrumentală, nu însă de cântul vocal, dacă e ca euritmia să acționeze în sens ideal.

Totuși, în mod indirect, euritmia poate avea cea mai mare importanță pentru actor. Fiindcă, ce s-a realizat prin crearea euritmiei? Prin crearea euritmiei am reușit să facem să fie printre noi gestul cel mai desăvârșit, macrocosmic, al vocalelor și consoanelor; *i* = întinderea brațelor; un *i* deosebit de ascuțit = se folosesc, în plus, și degetele întinse. Încercați acum să prelunghiți în interior, să rețineți puternic în interior ceea ce simțiți - fiindcă sunetul *i* nu constă în faptul că ne întindem mâna, *i* constă în ceea ce simte mușchiul -, încercați să prelunghiți în interior acest gest, să-l rețineți cu putere în interior - ca și cum cineva ar înfige de aici în trupul dvs. ceva de felul unei săbii -, încercați să-l intonați pe *i* cu acest sentiment, că acest lucru se prelungește până aici: *i* - în acest caz veți obține, ca repercutare, tocmai nuanța pentru *i*, care e cea mai pură nuanță pe care o aveți de rostit. Faceți tot așa cu celelalte vocale și consoane. Dacă le faceți să se prelungească în interior, dacă vă umpleți spre interior cu fantoma modelării euritmice, ca să zic așa, cu această imagine de oglindă, cu această contra-imagine și dacă, simultan, intonați, veți obține în stare pură vocalele și consoanele, așa cum aveți nevoie de ele. Acesta e un aspect general.

Dacă luați seama la toate acestea, până la urmă veți ajunge să înțelegeți esența reală a vorbirii. Și acesta e principalul, ca actorul să nu-și cunoască doar rolul - pe acesta sigur că trebuie să-l cunoască -, ci să se și situeze în profesiunea sa cu modul just de a gândi și simți. Fără aceasta, nimeni nu poate fi actor, nimeni nu poate fi artist, dacă nu se situează în mod just în profesiunea sa, cu modul său de a gândi și simți.

Dacă cineva trăiește în cadrul unei școli de felul celei pe care am sugerat-o, el își va cuceri un mod pur, religios, așa zice, de a percepe vorbirea, ca și mimica și gesturile, care sunt legate de ea. De acest mod de percepere e nevoie. Fiindcă prin acest mod de percepere putem simți cu adevărat mai intens poziția omului în Univers decât prin orice altceva. Vom ajunge astfel, treptat, la un sentiment al demnității omului în Univers, la un sentiment despre întreaga poziție centrală a omului în Univers. Fiindcă ne vom da seama că și animalele au glas; nu trebuie decât să ne amintim de răgetul leului, de mugetul vacii, de behăitul oilor, al caprelor ș.a.m.d. E ceva mai mult vocalizant. Animalele, animalele care-și ridică glasul în acest fel, își exprimă ființa interioară. Dar puteți să vă duceți, de asemenea, afară în natură și să ascultați diferitele glasuri ce se fac auzite acolo, mai ales țârăitul greierilor ș.a.m.d., prin fap-

tul că diferite animale își mișcă membrele; aveți aici o adevărată consonantizare.

Și treceți apoi la ceea ce se apropie cel mai mult de om, la glasurile păsărilor. Aveți astfel posibilitatea de a vedea, pe de o parte, aspectul muzical, la păsări, pe de altă parte, aspectul vocalic, la animalele superioare, aspectul consonantic la animalele inferioare. Dar, dacă ieșiți afară în natură și o insectă, un greiere sau o altă insectă scoate sunete prin mișcarea membrilor: dvs. vă apropiați de o asemenea insectă. În cazul acestei consonantizări, privind insecta, nu puteți avea deloc impresia că ea vrea să vă spună ceva. Sesizați, pur și simplu, un fenomen care constă dintr-o acțiune. Vă duceți la acele animale care mugesc sau behăie sau urlă. Nici acum nu veți avea senzația că se ajunge la o trăire interioară, depășindu-se reacția de autoapărare sau sentimentul plăcerii. Nu se ajunge până în interior. Când ascultați glasurile păsărilor, aveți sentimentul clar: muzica nu trăiește în ele. Ba, veți avea sentimentul cel mai natural în raport cu glasul păsărilor dacă veți compara glasul unei păsări oarecare cu felul în care ea zboară, în care își mișcă aripile; de aici va rezulta un acord armonios între mișcarea exterioară, între ceea ce face pasărea în planul exterior, și ceea ce dezvoltă ea drept glas propriu. Dacă treceți în revistă toate aceste aspecte și găsiți apoi, în vocalizarea umană, trăirea interioară modelată, iar în consonantizarea umană, viețuirea modelată a ceea ce trăiește în lumea exterioară, și dacă puneți toate acestea în legătură cu gesturile și cu mimica, veți ajunge să aveți un sentiment just despre ceea ce este omul în cosmos, datorită faptului că, la el, tocmai modelarea vorbirii poate să se manifeste în acest fel. De aici se naște însă o anumită atitudine, cum s-a spus, cu un cuvânt foarte frumos, fiindcă azi toți vor să fie germani, de aici se naște o orientare a întregii simțiri.

În ce fel ne putem aduce aportul la apariția acestei orientări, vom vedea în orele următoare, ca aspect mai mult esoteric al problemei.

CONFERINȚA A XII-A

Dornach, 16 Septembrie 1924

Dramaturgie artistică Dispoziții sufletești stilizate

Vom începe azi prin recitarea unei scene care s-a născut din încercarea de a se ajunge, tocmai în domeniul artei dramatice, la un stil adevărat. Aș vrea să ating acest aspect doar în câteva cuvinte, fiindcă el arată, de fapt, felul în care un poet adevărat, în cel mai bun sens al cuvântului, se raportează, în activitatea creatoare practică, la această problemă a stilului. Stim că *Schiller* n-a început prin a scrie drame stilizate propriu-zise, că - despre "Hoții" nici nu mai vorbim - nici în "Fiesko", sau în "Intrigă și iubire" și încă nici în "Don Carlos" n-a creat drame care să aibă cu adevărat stil. Apoi forța sa creatoare poetică a secat, și *Schiller* a fost nevoit să se ocupe de cu totul alte lucruri. Dar în acea perioadă s-a transformat întreaga relație dintre *Schiller* și *Goethe*. De fapt, *Schiller* și-a dezvoltat concepția despre artă de mai târziu pornind de la ceea ce putea să vadă la creația goetheană. În contact cu creația lui *Goethe*, *Schiller* s-a schimbat treptat, și astfel a putut deveni creatorul operelor sale dramatice de mai târziu. Putem urmări acest lucru pas cu pas, în corespondența lor sau în discuțiile din acea perioadă, care ni s-au păstrat. Și nu trebuie să ne pară că s-a întâmplat o minune, dacă *Schiller*, care vedea în *Goethe* artistul exemplar, l-a luat drept model pe *Goethe*, care lucra la "Iphigenia" și la "Tasso", care, așadar, tocmai înălța creația dramatică până la vorbirea stilizată.

Cu siguranță că *Schiller* nu se gândea să facă arta dramatică să înainteze numai până la această limbă cu stil, el se gândea, bineînțeles, la opera dramatică în totalitate. Totuși, el năzuia din toate puterile spre stil. Așa că îl vedem deja în "Wallenstein", aș zice, apropiindu-se tot mai mult de stil; și îl vedem în ultimele sale drame căutând tot mai mult și mai mult să sesizeze stilul dintr-o direcție sau alta: în "Maria Stuart", în "Mireasa din Messina", în "Fecioara din Orleans" etc. Tocmai în "Maria Stuart" el a încercat un lucru pe care, spre deosebire de stilul din "Mireasa din Messina", l-aș numi stil al atmosferei și dispoziției sufletești. (În limba germană, cuvântul "Stimmung" înseamnă "atmosferă", dar și "dispoziție sufletească" - n.t.). El e deosebit de evident în "Maria Stuart", se vede clar acolo că avem diferite dispoziții, care se succed una după alta. Sunt niște dispoziții create, în orice caz, de caracterele personajelor, de faptul că sunt lăsate să participe niște caractere atât de antagoniste cum e cel al Mariei și cel al Elisabetei etc.; totuși, drama se desfășoară, de fapt, sub forma mai multor dispoziții, și chiar caracterele personajelor se manifestă sub formă de dispoziții.

Trebuie numai să vezi cum se manifestă diferitele personaje, sub formă de dispoziții sufletești, o dată cu schimbările de situație! Vedem astfel, în scena cea mai caracteristică, pe care o vom auzi prezentată de D-na Marie Steiner, cum se naște o asemenea dispoziție stilizată, pe de o parte, din dispoziția care poate fi observată nu

numai la Maria, ci în întreaga dramă, când Maria e dată în paza unui temnicer bun la suflet, ajungând apoi sub supravegherea unui om care-și înțelege în mod rigid îndatoririle - și din tot ceea ce se întâmplă sub această influență. Vedem, în această scenă plină de conținut, cum tocmai sub imperiul acestor schimbări ale dispoziției se etalează în mod cu totul deosebit caracterul Marici, al Elisabetei și caracterele celor de față.

Aș vrea să atrag atenția asupra acestui fapt, din cauză că la Schiller avem, într-adevăr, o încercare atât de serioasă de a ajunge la stil, încât la ficcare din aceste drame, scrise după "Wallenstein", stilizarea e căutată mereu în alt mod. Faptul că pentru actor acest lucru are o deosebită importanță, îl voi arăta mai târziu, pornind de la ceea ce va fi recitat de D-na Dr. Steiner în cadrul acestei conferințe. Dar, pentru început, aș vrea să atrag atenția asupra faptului că în "Maria Stuart" Schiller stilizează dispoziții, că în "Fecioara din Orleans" el stilizează, într-un mod extraordinar, evenimentele care se succed unul după altul, că în "Wilhelm Tell" ajunge să elaboreze o adevărată artă a pictării sufletului, în ceea ce privește stilizarea caracterelor, că în "Mireasa din Messina" caută să devină cât mai asemănător cu Goethe, printr-o stilizare care creează o imagine scenică interioară plastică și că apoi, aș zice, vrea să stilizeze totalitatea omenescului și a bogăției de evenimente, în dramă, în drama "Demetrius", în timpul creării căreia moare, lângă care moare.

Vă rog, deci, să ascultați acum o scenă: scena care provine din situația la care m-am referit, o scenă din "Maria Stuart" de Schiller.

Doamna Dr. Steiner citește actul III din "Maria Stuart", scenele I, II, III și IV.

Gegend in einem Park, vorn mit Bäumen besetzt,
hinteneine weite Aussicht

ERSTER AUFTRITT

Maria tritt in schnellem Lauf hinter Bäumen hervor.
Hanna Kennedy folgt langsam.

KENNEDY: Ihr eilet ja, als wenn Ihr Flügel hättet,
So kann ich Euch nicht folgen, wartet doch!

MARIA: Laß mich der neuen Freiheit genießen.
Laß mich ein Kind sein; sei es mit,
Und auf dem grünen Teppich der Wiesen
Prüfen den leichten, geflügelten Schritt.
Bin ich dem finstern Gefängnis entstiegen?
Hält sie mich nicht mehr, die traurige Gruft?
Laß mich in vollen, in durstigen Zügen
Trinken die freie, die himmlische Luft.

KENNEDY: O meine teure Lady! Euer Kerker
Ist nur um ein klein wenig erweitert.
Ihr seht nur nicht die Mauer, die uns einschließt,
Weil sie der Bäume dicht Gesträuch versteckt.

MARIA: O Dank, Dank diesen freundlich grünen Bäumen,
Die meines Kerkers Mauern mir verstecken!
Ich will mich frei und glücklich träumen,
Warum aus meinem süßen Wahn mich wecken?
Umfängt mich nicht der weite Himmelsschoß?
Die Blicke, frei und fessellos,
Ergehen sich in ungemess'nen Räumen.
Dort, wo die grauen Nebelberge ragen,
Fängt meines Reiches Grenze an,
Und diese Wolken, die nach Mittag jagen,
Sie suchen Frankreichs fernen Ozean.
Eilende Wolken, Segler der Lüfte!
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte!
Grüßet mir freundlich mein Jugendland!
Ich bin gefangen, ich bin in Banden,
Ach, ich hab' keinen andern Gesandten!
Frei in Lüften ist eure Bahn,
Ihr seid nicht dieser Königin untertan.

KENNEDY: Ach, teure Lady! Ihr seid außer Euch,
Die langentbehrte Freiheit macht Euch schwärmen.

MARIA: Dort legt ein Fischer den Nachen an.
Dieses elende Werkzeug könnte mich retten,
Brächte mich schnell zu befreundeten Städten.
Spärlich nährt es den durftigen Mann.
Beladen wollt' ich ihn reich mit Schätzen,
Einen Zug sollt' er tun, wie er keinen getan,
Das Glück sollt' er finden in seinen Netzen,
Nahm' er mich ein in den rettenden Kahn.

KENNEDY: Verlorne Wünsche! Seht Ihr nicht, daß uns
Von ferne dort die Spähertritte folgen?
Ein finster grausames Verbot scheucht jedes
Mitleidige Geschöpf aus unserm Wege.

MARIA: Nein, gute Hanna. Glaub' mir, nicht umsonst
Ist meines Kerkers Tor geöffnet worden.
Die kleine Gunst ist mir des größern Glücks
Verkünderin. Ich irre nicht. Es ist
Der Liebe tät'ge Hand, der ich sie danke.
Lord Lesters mächt'gen Arm erkenn' ich drin.
Allmählich will man mein Gefängnis weiten,
Durch Kleineres zum Größern mich gewöhnen,

Wie wird Euch, teure Lady! Ihr verblaßt.

PAULET: Nun? Ist's nun nicht recht? War's nicht Eure Bitte?
Sie wird Euch früher gewährt, als Ihr gedacht.
Ihr wart sonst immer so geschwinder Zunge,
Jetzt bringet Eure Worte an, jetzt ist
Der Augenblick, zu reden!

MARIA: O, warum hat man mich nicht vorbereitet!
Jetzt bin ich nicht darauf gefaßt, jetzt nicht.
Was ich mir als die höchste Gunst erbeten,
Dünkt mir jetzt schrecklich, fürchterlich – Komm, Hanna,
Führ' mich ins Haus, daß ich mich fasse, mich
Erhole –

PAULET: Bleibt. Ihr müßt sie hier erwarten.
Wohl, wohl mag's Euch beängstigen, ich glaub's,
Vor Eurem Richter zu erscheinen.

DRITTER AUFTRITT

Graf Shrewsbury zu den Vorigen.

MARIA: Es ist nicht darum! Gott, mir ist ganz anders
Zu Mut – Ach, edler Shrewsbury! Ihr kommt,
Vom Himmel mir ein Engel zugesendet!
Ich kann sie nicht sehn! Rettet, rettet mich
Von dem verhaßten Anblick –

SHREWSBURY: Kommt zu Euch, Königin! Faßt Euren Mut
Zusammen. Das ist die entscheidungsvolle Stunde.

MARIA: Ich habe drauf geharret – Jahre lang
Mich drauf bereitet, alles hab' ich mir
Gesagt und ins Gedächtnis eingeschrieben,
Wie ich sie rühren wollte und bewegen!
Vergessen plötzlich, ausgelöscht ist alles,
Nichts lebt in mir in diesem Augenblick,
Als meiner Leiden brennendes Gefühl.
In blut'gen Haß gewendet wider sie
Ist mir das Herz, es fliehen alle guten
Gedanken, und die Schlangenhaare schüttelnd,
Umstehen mich die finstern Höllegeister.

SHREWSBURY: Gebietet Eurem wild empörten Blut,
Bezwingt des Herzens Bitterkeit! Es bringt
Nicht gute Frucht, wenn Haß dem Haß begegnet.
Wie sehr auch Euer Innres widerstrebe,
Gehorcht der Zeit und dem Gesetz der Stunde!

Sie ist die mächtige – demütigt Euch!

MARIA: Vor ihr! Ich kann es nimmermehr.

SHREWSBURY: Tut's dennoch!

Sprecht ehrerbietig, mit Gelassenheit!
Ruft ihre Großmut an, trotzts nicht, jetzt nicht
Auf Euer Recht, jetzo ist nicht die Stunde.

MARIA : Ach, mein Verderben hab' ich mir erfleht,
Und mir zum Fluche wird mein Flehn erhört!
Nie hatten wir uns sehen sollen, niemals!
Daraus kann nimmer, nimmer Gutes kommen!
Eh' mogen Feu'r und Wasser sich in Liebe
Begegnen und das Lamm den Tiger küssen –
Ich bin zu schwer verletzt – sie *hat* zu schwer
Beleidigt – Nie ist zwischen uns Versöhnung!

SHREWSBURY: Seht sie nur erst von Angesicht!
Ich sah es ja, wie sie von Eurem Brief
Erschüttert war, ihr Auge schwamm in Tränen.
Nein, sie ist nicht gefühllos, hegt Ihr selbst
Nur besseres Vertrauen – Darum eben
Bin ich vorausgeeilt, damit ich Euch
In Fassung setzen und ermahnen möchte,

MARIA: (seine Hand ergreifend).
Ach, Talbot, Ihr wart stets mein Freund – Daß ich
In Eurer milden Haft geblieben wäre!
Es ward mir hart begegnet, Shrewsbury!

SHREWSBURY: Vergeßt jetzt alles! Darauf denkt allein,
Wie Ihr sie unterwürfig wollt empfangen.

MARIA: Ist Burleigh auch mit ihr, mein böser Engel?

SHREWSBURY: Niemand begleitet sie, als Graf von Lester.

MARIA: Lord Lester?

SHREWSBURY: Fürchtet nichts von ihm. Nicht er
Will Euren Untergang – sein Werk ist es,
Daß Euch die Königin die Zusammenkunft
Bewilligt.

MARIA: Ach, ich wußt' es wohl!

SHREWSBURY: Was sagt Ihr!

PAULET: Die Königin kommt.
(Alles weicht auf die Seite; nur Maria bleibt, auf die
Kennedy gelehnt.)

VIERTER AUFTRITT

Die Vorigen. Elisabeth. Graf Leicester. Gefolge.

ELISABETH: (zu Leicester): Wie heißt der Landsitz?

LEICESTER: Fotheringhayschloß.

ELISABETH: (zu Shrewsbury):
Schickt unser Jagdgefolg voraus nach London.
Das Volk drängt allzuheftig in den Straßen,
Wir suchen Schutz in diesem stillen Park.

(Talbot entfernt das Gefolge. Sie fixiert mit den Augen die Maria,
indem sie zu Leicester weiter spricht.)

Mein gutes Volk liebt mich zu sehr. Unmäßig,
Abgöttisch sind die Zeichen seiner Freude,
So ehrt man einen Gott, nicht einen Menschen.

MARIA: (welche diese Zeit über halb ohnmächtig auf die Amme gelehnt war,
erhebt sich jetzt, und ihr Auge begegnet dem gespannten Blick der
Elisabeth. Sie schaudert zusammen und wirft sich wieder an der
Amme Brust):
O Gott, aus diesen Zügen spricht kein Herz!

ELISABETH: Wer ist die Lady? (ein allgemeines Schweigen.)

LEICESTER: – Du bist zu Fotheringhay, Königin.

ELISABETH: (stellt sich überrascht und erstaunt, einen finstern Blick auf Leicester
richtend): Wer hat mir das getan? Lord Lester!

LEICESTER: Es ist geschehen, Königin – und nun
Der Himmel deinen Schritt hierher gelenkt,
So laß die Großmut und das Mitleid siegen.

SHREWSBURY: Laß dich erbitten, königliche Frau,
Dein Aug' auf die Unglückliche zu richten,
Die hier vergeht vor deinem Anblick.

(Maria rafft sich zusammen und will auf die Elisabeth zugehen, steht
aber auf halbem Wege schaudernd still; ihre Gebärden drücken den
heftigsten Kampf aus.)

ELISABETH: Wie, Mylords?
Wer war es denn, der eine Tiefgebeugte
Mir angekündigt? Eine Stolze find' ich,
Vom Unglück keineswegs geschmeidigt.

MARIA: Sei's!
Ich will mich auch noch diesem unterwerfen.
Fahr' hin, ohnmächt'ger Stolz der edeln Seele!

Ich will vergessen, wer ich bin, und was
Ich litt; ich will vor ihr mich niederwerfen,
Die mich in diese Schmach herunterstieß.
(Sie wendet sich gegen die Königin.)
Der Himmel hat für Euch entschieden,
Schwester! Gekrönt vom Sieg ist Euer glücklich Haupt,
Die *Gottheit* bet' ich an, die Euch erhöhte!
(Sie fällt vor ihr nieder.)
Doch seid auch *Ihr* nun edelmütig, Schwester!
Laßt mich nicht schmachvoll liegen! Eure Hand
Streckt aus, reicht mir die königliche Rechte,
Mich zu erheben' von dem tiefen Fall!

ELISABETH: (zurücktretend):

Ihr seid an Eurem Platz, Lady Maria!
Und dankend preis' ich meines Gottes Gnade,
Der nicht gewollt, daß ich zu Euren Füßen
So liegen sollte, wie Ihr jetzt zu meinen.

MARIA: (mit steigendem Affekt):

Denkt an den Wechsel alles Menschlichen!
Es leben Götter, die den Hochmut rächen!
Verehret, fürchtet sie, die schrecklichen,
Die mich zu Euren Füßen niederstürzen –
Um dieser fremden Zeugen willen ehrt
In mir Euch selbst! entweiht, schändet nicht
Das Blut der Tudor, das in meinen Adern,
Wie in den Euren, fließt – O Gott im Himmel!
Steht nicht da, schroff und unzugänglich, wie
Die Felsenklippe, die der Strandende,
Vergeblich ringend, zu erfassen strebt.
Mein alles hängt, mein Leben, mein Geschick
An meiner Worte, meiner Tränen Kraft;
Löst *mir* das Herz, daß ich das *Eure* rühre!
Wenn Ihr mich anschaut mit dem Eisesblick,
Schließt sich das Herz mir schauernd zu, der Strom
Der Tränen stockt, und kaltes Grausen fesselt
Die Flehensworte mir im Busen an.

ELISABETH: (kalt und streng):

Was habt Ihr mir zu sagen, Lady Stuart?
Ihr habt mich sprechen wollen. Ich vergesse
Die Königin, die schwer beleidigte,
Die fromme Pflicht der Schwester zu erfüllen,
Und meines Anblicks Trost gewähr' ich Euch.
Dem Trieb der Großmut folg' ich, setze mich
Gerechtem Tadel aus, daß ich so weit
Heruntersteige – denn Ihr wißt,

Daß Ihr mich habt ermorden lassen wollen.

MARIA: Womit soll ich den Anfang machen, wie
Die Worte klüglich stellen, daß sie Euch
Das Herz ergreifen, aber nicht verletzen!
Gott, gib meiner Rede Kraft und nimm
Ihr jeden Stachel, der verwunden könnte!
Kann ich doch für mich selbst nicht sprechen, ohne Euch
Schwer zu verklagen, und das will ich nicht.
Ihr habt an mir gehandelt, wie nicht recht ist,
Denn ich bin eine Königin, wie Ihr,
Und Ihr habt als Gefangne mich gehalten.
Ich kam zu Euch als eine Bittende,
Und Ihr, des Gastrechts heilige Gesetze,
Der Völker heilig Recht in mir verhöhrend,
Schloßt mich in Kerkermauern ein; die Freunde,
Die Diener werden grausam mir entrissen,
Unwürd'gem Mangel werd' ich preisgegeben,
Man stellt mich vor ein schimpfliches Gericht –
Nichts mehr davon! Ein ewiges Vergessen
Bedecke, was ich Grausames erlitt.
– Seht! Ich will alles eine Schickung nennen,
Ihr seid nicht schuldig, ich bin auch nicht schuldig;
Ein böser Geist stieg aus dem Abgrund auf,
Den Haß in unsern Herzen zu entzünden,
Der unsre zarte Jugend schon entzweit.
Er wuchs mit uns, und böse Menschen fachten
Der unglücksel'gen Flamme Atem zu,
Wahnsinn'ge Eiferer bewaffneten
Mit Schwert und Dolch die unberufne Hand –
Das ist das Fluchgeschick der Könige,
Daß sie, entzweit, die Welt in Haß zerreißen
Und jeder Zwietracht Furien entfesseln.
– Jetzt ist kein fremder Mund mehr zwischen uns,

(Nähert sich ihr zutraulich und mit schmeichelndem Ton.)

Wir stehn einander selbst nun gegenüber.
Jetzt, Schwester, redet! Nennt mir meine Schuld!
Ich will Euch völliges Genügen leisten:
Ach, daß Ihr damals mir Gehör geschenkt,
Als ich so dringend Euer Auge suchte!
Es wäre nie so weit gekommen, nicht
An diesem traur'gen Ort geschähe jetzt
Die unglücklich traurige Begegnung.

ELISABETH: Mein guter Stern bewahrte mich davor,
Die Natter an den Busen mir zu legen.

Nicht die Geschicke, Euer schwarzes Herz
Klagt an, die wilde Ehrsucht Eures Hauses.
Nichts Feindliches war zwischen uns geschahn,
Da kündigte mir Euer Ohm, der stolze,
Herrschwüt'ge Priesters, der die freche Hand
Nach allen Kronen streckt, die Fehde an,
Betörte Euch, mein Wappen anzunehmen,
Euch meine Königstitel zuzueignen,
Auf Tod und Leben in den Kampf mit mir
Zu gehn – Wen rief er gegen mich nicht auf?
Der Priester Zungen und der Völker Schwert,
Des frommen Wahnsinns fürchterliche Waffen;
Hier selbst, im Friedenssitze meines Reichs,
Blies er mir der Empörung Flammen an –
Doch Gott ist mit mir, und der stolze Priester
Behält das Feld nicht – Meinem Haupte war
Der Streich gedrohet, und das Eure fällt!

MARIA: Ich steh' in Gottes Hand. Ihr werdet Euch
So blutig Eurer Macht nicht überheben –

ELISABETH: Wer soll mich hindern? Euer Oheim gab
Das Beispiel allen Königen der Welt,
Wie man mit seinen Feinden Frieden macht.
Die Sankt Barthelemi sei meine Schule!
Was ist mir Blutsverwandtschaft, Völkerrecht?
Die Kirche trennet aller Pflichten Band,
Den Treubruch heiligt sie, den Königsmord,
Ich übe nur, was Eure Priester lehren.
Sagt, welches Pfand gewährte mir für Euch,
Wenn ich großmütig Eure Bande löste?
Mit welchem Schloß verwahr' ich Eure Treue,
Das nicht Sankt Peters Schlüssel öffnen kann?
Gewalt nur ist die einz'ge Sicherheit,
Kein Bündnis ist mit dem Gezücht der Schlange.

MARIA: O, das ist Euer traurig finstrer Argwohn!
Ihr habt mich stets als eine Feindin nur
Und Fremdlingin betrachtet. Hättet Ihr
Zu Eurer Erbin mich erklärt, wie mir
Gebührt, so hätten Dankbarkeit und Liebe
Euch eine treue Freundin und Verwandte
In mir erhalten.

ELISABETH: Draußen, Lady Stuart,
Ist Eure Freundschaft, Euer Haus das Papsttum,
Der Mönch ist Euer Bruder – Euch, zur Erbin
Erklären! Der verräterische Fallstrick!

Daß Ihr bei meinem Leben noch mein Volk
Verführtet, eine listige Armida,
Die edle Jugend meines Königreichs
In Eurem Buhlernetze schlau verstricktet –
Daß alles sich der aufgehenden Sonne
Zuwendete, und ich –

MARIA:

Regiert in Frieden!

Jedweden Anspruch auf dies Reich entsag' ich.
Ach, meines Geistes Schwingen sind gelähmt,
Nicht Größe lockt mich mehr – Ihr habt's erreicht,
Ich bin nur noch der Schatten der Maria.
Gebrochen ist in langer Kerkerschmach
Der edle Mut – Ihr habt das Äußerste an mir
Getan, habt mich zerstört in meiner Blüte!
Jetzt macht ein Ende, Schwester! Sprecht es aus,
Das Wort, um dessentwillen Ihr gekommen,
Denn nimmer will ich glauben, daß Ihr kamt,
Um Euer Opfer grausam zu verhöhnen.
Sprecht dieses Wort aus! Sagt mir: «Ihr seid frei,
Maria! Meine Macht habt Ihr gefühlt,
Jetzt lernet meinen Edelmut verehren.»
Sagt's, und ich will mein Leben, meine Freiheit
Als ein Geschenk aus Eurer Hand empfangen.
Ein Wort macht alles ungeschehn. Ich warte
Darauf. O! laßt mich's nicht zu lang erharren!
Weh' Euch, wenn Ihr mit diesem Wort nicht endet!
Denn wenn Ihr jetzt nicht segenbringend, herrlich,
Wie eine Gottheit, von mir scheidet – Schwester!
Nicht um dies ganze reiche Eiland, nicht
Um alle Länder, die das Meer umfaßt,
Möcht' ich vor Euch so stehn, wie Ihr vor mir!

ELISABETH: Bekennt Ihr endlich Euch für überwunden?
Ist's aus mit Euren Ranken? Ist kein Mörder
Mehr unterwegs? Will kein Abenteurer
Für Euch die traur'ge Ritterschaft mehr wagen?
Ja, es ist aus, Lady Maria. Ihr verführt
Mir keinen mehr. Die Welt hat andre Sorgen.
Es lüstet keinen, Euer – vierter Mann
Zu werden, denn Ihr tötet Eure Freier,
Wie Eure Männer!

MARIA (auffahrend): Schwester! Schwester!
O Gott! Gott! Gib mir Mäßigung!

ELISABETH (sieht sie lange mit einem Blick stolzer Verachtung an):
Das also sind die Reizungen, Lord Lester,

Die ungestraft kein Mann erblickt, daneben
Kein andres Weib sich wagen darf zu stellen!
Fürwahr! *Der* Ruhm war wohlfeil zu erlangen.
Es kostet nichts, die *allgemeine* Schönheit
Zu sein, als die *gemeine* sein für *alle*!

MARIA: Das ist zu viel!

ELISABETH (höhnisch lachend): Jetzt zeigt Ihr Euer wahres
Gesicht, bis jetzt war's nur die Larve.

MARIA (von Zorn glühend, doch mit einer edeln Würde):
Ich habe menschlich, jugendlich gefehlt,
Die Macht verführte mich, ich hab' es nicht
Verheimlicht und verborgen, falschen Schein
Hab' ich verschmäh't mit königlichem Freimut.
Das Ärgste weiß die Welt von mir, und ich
Kann sagen, ich bin besser, als mein Ruf.
Weh' Euch, wenn sie von Euren Taten einst
Den Ehrenmantel zieht, womit Ihr gleißend
Die wilde Glut verstohlner Lüste deckt.
Nicht Ehrbarkeit habt Ihr von Eurer Mutter
Geerbt; man weiß, um welcher Tugend willen
Anna von Boulen das Schafott bestiegen.

SHREWSBUR (tritt zwischen beide Königinnen):
O Gott des Himmels! Muß es dahin kommen!
Ist das die Mäßigung, die Unterwerfung,
Lady Maria?

MARIA: Mäßigung! Ich habe
Ertragen, was ein Mensch ertragen kann.
Fahr' hin, lammherzige Gelassenheit!
Zum Himmel fliehe, leidende Geduld!
Spreng' endlich deine Bande, tritt hervor
Aus deiner Höhle, langverhaltner Groll!
Und *du*, der dem gereizten Basilisk
Den Mordblick gab, leg' auf die Zunge mir
Den gift'gen Pfeil –

SHREWSBURY: O, sie ist außer sich!
Verzeih' der Rasenden, der schwer Gereizten!
(Elisabeth, vor Zorn sprachlos, schießt wütende Blicke auf Marien.)

LEICESTER (In der heftigsten Unruhe, sucht die Elisabeth hinweg zu führen):
Höre
Die Wütende nicht an! Hinweg, hinweg
Von diesem unglücksel'gen Ort!

MARIA: Der Thron von England ist durch einen Bastard

Entweiht, der Briten edelherzig Volk
Durch eine list'ge Gauklerin betrogen.
- Regierte Recht, so läget *Ihr* vor mir
Im Staube jetzt, denn *ich* bin Euer König.

(Elisabeth geht schnell ab, die Lords folgen
ihr in der höchsten Bestürzung.)

Ei bine, dragii mei prieteni, dacă vom considera că o asemenea lucrare e reprezentativă, o lucrare născută, în primă instanță, din niște intenții artistice reale, tocmai în fața ei în noi poate să apară întrebarea: Care trebuie să fie raportul dintre actor și lucrarea dramatică? - Acesta e aspectul care va trebui să ne preocupe mai întâi, ca să găsim de aici, apoi, niște legi speciale.

Dacă examinăm felul în care au luat naștere creațiile poetice de-a lungul timpului, putem distinge în mod clar între tendințele unor poeți, la care materialul e, în mod nemijlocit, cel care l-a făcut pe autor să creeze opera respectivă. Putem spune acest lucru, într-un anumit sens, despre tânărul Schiller, când a abordat tematica dramei "Hoții". Vedem pretutindeni că ceea ce-l interesează, ceea ce vrea să modeleze sub forma unei creații poetice, este materialul, în sensul cel mai larg al cuvântului, subiectul, diferitele caractere. Putem spune chiar, despre o anumită perioadă din viața lui Goethe, de exemplu, aceea în care a scris primele părți ale dramei sale "Faust", în care a scris drama "Götz von Berlichingen": Aici poetul pornește de la interesul pe care-l are față de material și de caracterele personajelor. - Faust e un caracter care-l interesează pe Goethe în mod intens; și pe el îl mai interesează ceea ce poate viețui un Faust. Götz von Berlichingen, ca figură umană, pe de o parte, epoca în care Götz von Berlichingen a trăit, pe de altă parte, acestea sunt lucrurile care trăiesc în Goethe.

Când îl vedem pe Schiller apropiindu-se de "Maria Stuart", nu e la fel. Această apropiere de "Maria Stuart" e precedată de o năzuință conștientă spre creația dramatică artistică. El vrea să creeze, înainte de toate, niște drame care să reprezinte o creație dramatică artistică. Și în acest scop caută materialul potrivit. Caută, am putea spune, stilul artistic și, în acest scop, își caută subiectele potrivite. Materialul dramei "Maria Stuart" n-a constituit pentru Schiller punctul de plecare; el l-a căutat spre a putea să creeze, ținând seama de cerințele artei, o dramă stilizată în dispoziții sufletești. Acest lucru prezintă o mare importanță pentru actor. Fiindcă, dacă ne gândim la școala pentru actori, trebuie să spunem: E necesar să se facă, într-adevăr, ambele lucruri; e necesar să se exerseze ceea ce, în opera literară, presupune interesul poetului față de material, deci, trebuie să se exerseze o dramă ca "Götz von Berlichingen", dar trebuie să se exerseze, pe de altă parte, și o dramă cum e, să zicem, "Maria Stuart", sau "Fecioara din Orleans", sau "Mireasa din Messina" sau "Wilhelm Tell". - Și, tocmai în cazul unor asemenea exerciții, prin care vrem să modelăm în mod practic diferitele stiluri dramatice, se cere neapărat ca, într-adevăr, studierea problemelor legate strict de interpretare să facă loc unei studieri a dramei înseși, care să fie mai mult decât simpla discutare a felului în care trebuie făcut un lucru sau altul.

Așa că, în legătură cu "Wilhelm Tell", de exemplu, ar trebui să se arate în mod

concret - fiindcă aceasta poate constitui pentru actor o bază foarte bună pentru a-și dezvolta stilul său în contact cu stilul operei respective - cum Schiller a dat iarăși greș, în foarte multe locuri, când a fost vorba de stilizarea dramei "Wilhelm Tell". Acest aspect ne poate ieși în întâmpinare în mod deosebit dacă cineva care - ei bine, cum să numim acest lucru: care crede în istoria literaturii -, deci, dacă cineva care crede în istoria literaturii - există și asemenea credincioși - exersează drama "Wilhelm Tell". În acest caz, el le va spune, așa cum corespunde iluziei profesorilor, dar nu vieții, celor cărora le explică modul de a-l interpreta: Ce scenă frumoasă, acolo unde Wilhelm Tell refuză să meargă la întrunirile celorlalți, unde subliniază că el e omul faptei, nu omul cuvântului; unde cere ca ceilalți să vorbească la întrunirile lor, dar el să fie chemat când e nevoie de fapte! - Ei bine, eu am auzit asemenea exegeze admirative, care sunt prezentate de asemenea credincioși ai istoriei literare în fața unui public și mai credincios, format din tineri și bătrâni. Apoi, așa ceva se perpetuează ca o boală veșnică, ca legea și dreptul, ca să-l parafrăzăm pe Faust. Vedem apoi cum această boală traversează școlile și tot felul de alte instituții, fără ca cineva să întrebe: Dar e posibil ca Tell să spună acest lucru? Există așa ceva? - Nu, așa ceva nu există. Sigur, există caracterul pe care a vrut să-l înfățișeze Schiller. Acesta, bineînțeles, nu va flecări folosind cuvinte mari și nici nu se va așeza în fața de tot la întruniri, dar el va sta, totuși, foarte în spate și va asculta și nu va face caz de faptul că ceilalți pot să vorbească, dar el să fie chemat când e nevoie de fapte, așa că, propriu-zis, în acest caz, habar n-ar avea ce trebuie să facă. Vedeți dvs., ceea ce Schiller scrie acolo nu există absolut deloc. Și ne mai putem educa, în contact cu asemenea lucruri, și lipsa de prejudecată, în artă e extraordinar de necesar. Schiller a dat greș, după cum am spus, din cauză că a dus stilizarea până la șablon. Dar stilizarea nu are voie să iasă din cadrul vieții, ci trebuie să rămână, firește, în cadrul vieții.

Dar actorul sau cel ce învață actoria primește o lucrare literară sau alta, despre natura căreia am vorbit deja, spre a exersa arta interpretării. Cum se va proceda, să zicem, spre a se intra în practica artei scenice, în cazul pieselor "Hoții" sau "Don Carlos"? Cum se va proceda când e vorba de "Maria Stuart" sau de "Mireasa din Messina"? Dacă avem în fața noastră o lucrare dramatică din prima categorie, principalul va fi ca, foarte curând după ce s-a făcut ceea ce eu am caracterizat drept dezvoltarea mimicii și a gesticii, în timp ce altcineva recită, să se treacă la faza în care actorul recită sau vorbește și joacă în același timp. Trebuie să se exerseze mai întâi și gestică, dar un timp cât mai scurt, și e bine să se pună în legătură cât mai curând posibil gestul cu cuvântul.

Dacă avem în fața noastră niște creații dramatice din a doua categorie, e necesar să facem invers. Cereți să vi se citească textul cât mai mult timp, exersați gestică și mimica și încercați să le uniți cât mai târziu una cu alta, în propria dvs. persoană. Prin aceasta, în cel de-al doilea caz, realizăm ceea ce în primul caz nu e necesar, ba poate deveni chiar dăunător. Reușim să facem în așa fel încât gestul, care atunci deja a fost stabilit, care există deja, să conlucreze în mod instinctiv, inconștient, la modelarea cuvântului. Dacă regizăm o dramă cu stil, o dramă care trăiește cu totul și cu totul în elementul artei, atunci esențialul este să introducem în întreaga pregătire a specta-

colului ceea ce unește între ele arta actorului și poezia. Numai în acest fel va fi posibil ca arta teatrului să intre în raportul just față de public, și de aceasta depind extraordinar de multe lucruri.

Publicul nu va ajunge deloc ușor la o dispoziție ancorată solid în suflet, dacă o lucrare naturalistă va mai fi și interpretată, pe deasupra, în mod naturalist. Fiindcă atunci, printr-un procedeu sau altul, îl putem fascina, astfel încât să existe o atenție de moment, totuși, cu nimic altceva nu ne apropiem mai mult de publicul spectator decât prin faptul că scoatem acest public din sfera vieții naturaliste și îl înălțăm la nivelul artei.

Să presupunem, deci, că în cazul scenei care tocmai ne-a fost prezentată, ar trebui să ne sfătuim între noi cum să procedăm, pentru ca acest fragment să stea cu adevărat bine pe scenă. Aici poate lua naștere întrebarea: Ei da, în ce fel modelăm, pentru acest fragment, ceea ce trebuie să se reveleze acum de jur împrejurul textului modelat artistic? O ambianță naturalistă, o pădure, să zicem, pictată cât mai naturalist, nu va fi deloc adecvată aici. Fiindcă aproape nu putem concepe ca ceea ce e făcut să apară așa cum apar motivele acestei scene - în fond, împotriva voinței tuturor oamenilor care iau parte, pentru toți e o surpriză - să fie modelat, cât de cât, cu stil, prin faptul că facem ca scena să aibă loc în atmosfera naturalistă - matinală sau din alt moment - a unei păduri. De aceea, aici nu există nici o altă posibilitate, deci, în afară de aceea de a modela cu adevărat, conform stilului, atmosfera sau dispoziția despre care e vorba.

Vedeți dvs., adineaori am fost întrebat printr-un bilețel dacă n-aș vrea să continuu ceea ce am spus alaltăieri în legătură cu pictura scenografică. Dar, dragii mei prieteni, atâta cât mă ajută memoria, eu n-am vorbit deloc despre pictura scenografică, ci, pornind de la caracterul fenomenului artistic, m-am referit la pictura peisagistă. N-aș vrea să mai fiu atât de rău înțeles, cum s-a întâmplat în acest caz. Încă n-am vorbit absolut deloc despre pictura scenografică.

Acuma se pune problema să devenim cu adevărat conștienți de faptul că, în ceea ce privește scenografia, nu poate fi vorba niciodată, în primă instanță, de vreo pictură, fiindcă, din punct de vedere pictural, avem doar luminile și alte lucruri de acest fel. Prin urmare, în ceea ce privește scenografia, nu poate fi vorba de așa-numita pictură scenografică. Dar aici, în cazul acestei scene, se pune problema, în primul rând, să avem în ambianța celor care vorbesc o anumită atmosferă și treceri de la o atmosferă la alta.

Despre atmosferă și dispoziții sufletești se poate discuta mereu, firește, totuși, poate că nimeni nu va găsi nepotrivit să se creeze în acest caz, pentru această scenă, o atmosferă adecvată printr-o luminație generală a scenei, care, bineînțeles, trebuie să se schimbe o dată cu desfășurarea acțiunii, dar care, în esență, trebuie să constea într-o nuanță fundamentală roșiatică; întreaga scenă ar trebui să fie scăldată în dispoziția unei nuanțe fundamentale roșiatice, care, ascuțindu-se lăuntric, aș zice, se luminează spre galben, la sfârșit, acolo unde Maria devine atât de tăioasă. Între timp, pot fi introduse tot felul de alte dispoziții, de exemplu, chiar la început, unde Maria își arată caracterul ei propriu-zis, sentimental, acolo, în dispoziția generală roșietică poate fi introdusă o dispoziție albastru-violacee. Aceasta trebuie să fie întrebarea următoare.

În acest scop, nu putem aplica pe culise o pădure oarecare, pictată în mod naturalist, întrebarea următoare va fi aceasta: Ce culoare trebuie să aibă copacii, de care, firește, avem nevoie? - Rezultă din însuși conținutul acestui fragment că trebuie să creăm o armonie între ceea ce facem pentru a crea, cu ajutorul luminilor, atmosfera, și coloritul copacilor, că, deci, nu putem picta copacii într-un verde strident, pe fondul dispoziției în roșu, rezultă că în amestecul de culori trebuie să luăm o nuanță roșiatică și că, pentru ca ochiul să se poată odihni și în acel punct în care Maria devine tăioasă, în anumite locuri trebuie să luăm pe pensulă - n-ar trebui să se picteze niciodată cu paleta, ci întotdeauna cu culori lichide - culoarea galbenă. În acest fel, vom avea și pe scenă o imagine care are atmosferă.

Așa trebuie să se procedeze, până la costum. Va trebui să ne fie clar că nu poate fi vorba de a născoci niște costume fanteziste, stilizate, astfel încât oamenii să arate în ele ca niște șuruburi, ci se va cere să avem niște costume croite în așa fel încât să stea bine pe oamenii respectivi, fiindcă stilizarea costumației de pe scenă trebuie să constea în special în alegerea culorilor și în armonia de culori creată de costumele diferitelor personalități aflate pe scenă. N-ar trebui să-i vină în minte nimănui să procedeze cu aceste lucruri în mod grosolan și să aleagă ceea ce e mai la îndemână, mai comod, fiindcă aceasta ar însemna, firește, s-o îmbrăcăm pe Maria în negru. Dar negrul poate să apară pe scenă numai atunci când are o îndreptățire artistică; căci, pe scenă, negrul se stinge. Prin urmare, ar trebui ca pe scenă să apară îmbrăcați în negru numai diavolii sau ceva diavolesc, n-ar trebui să vrem să facem altfel. Maria va trebui să poarte un costum de culoare violet închis. Primul costum la care ne vom gândi va fi cel al Mariiei. Când stilizăm, este important la ce anume trebuie să ne gândim mai întâi, și în acest caz ajungem, într-un mod absolut de la sine înțeles, la ideea că, dacă Maria poartă un costum violet, pentru Elisabeta trebuie să alegem un costum roșu-gălbui, și în acest caz, culorile celorlalți vor rezula printr-o derivare din aceste nuanțe, făcută cu gust.

În acest fel, se obține o imagine scenică și veți vedea că, dacă încercați cu adevărat să faceți asemenea lucruri, publicul va reacționa în mod adecvat.

De ce-i este atât de greu actorului, în zilele noastre, să facă publicul să reacționeze în mod adecvat? Vedeți dvs., aceasta se întâmplă din cauză că, de fapt, în voința de a realiza ceva cu stil, nu trăiește seriozitatea necesară. Despre public ar trebui să vorbim cât mai puțin, ar trebui să vorbim despre arta însăși. De fapt, niciodată nu e publicul de vină. Dar vă întreb, dragii mei prieteni, cum poate să ia naștere ceva cu adevărat artistic, dacă teatrele sunt înființate pe baza unui mod de a gândi de felul celui, istoric atestat, pe care am să vi-l relatez. Într-un oraș, a fost înființat odată un mare teatru, sub conducerea unui ziarist-scriitor, care crea și lucrări dramatice și care a preluat funcția de director al acestui teatru. Teatrului i s-a dat numele unuia dintre marii clasici ai literaturii. Și iată, a fost potrivit, firește, să se meargă cu stilizarea, din punct de vedere exterior, până acolo încât să se țină o cuvântare inaugurală, care conținea cea mai frumoasă frazeologie în legătură cu acel clasic, cele mai frumoase fraze despre făgașurile frumoase pe care umblăm, dacă umblăm pe făgașurile acestui clasic, fiindcă era el însuși, înainte de toate, un artist al scenei; el a dat atâtea reguli de

aur frumoase pentru arta scenei. Și dacă se mai ajunge, pe urmă, și la simțul de dăruire față de înalta artă, care va fi înlocuită doar din când în când - fiindcă trebuie să se facă și câte o concesie gustului spectatorilor, cu o marfă mai ieftină -, ei bine, atunci deja din punct de vedere exterior înseamnă a avea stil, într-un anumit sens, dacă se începe printr-o asemenea cuvântare.

Numai că stilul trebuie să fie ceva lăuntric. El trebuie să fie ceva cu adevărat trăit. Și eu vă întreb dacă aici a existat cu adevărat stil - indiferent de ceea ce s-a spus în acest "prolog" rostit de director -, de vreme ce, după festivitatea inaugurală, s-a întâmplat următorul lucru? Bineînțeles că au mai vorbit și alții, președintele comitetului teatral, în sens corespunzător, despre viitorul director ș.a.m.d. Ei bine, așa cum merg azi lucrurile - în toate acestea există un stil, nu-i așa, dar ce fel de stil? Nu e viață reală. În aceasta există cu adevărat un stil! Dar, pe urmă, pe urmă, destul de curând, s-a întâmplat ceva! Lumea a plecat acasă. Ei bine, printre asemenea oameni se află câteodată, într-adevăr, și idealisti; sunt rari, totuși, câteodată există și idealisti printre ei. Unul dintre acești idealisti sau semi-idealisti i-a spus directorului: Vă urez să aveți mult succes, în sensul în care ați vorbit, un succes care să fie benefic pentru artă. - La aceasta, directorul răspunse: Dar când vom avea cel de al doilea milion, o să-l înhaț!

Ei vedeți, într-un asemenea caz, stilul se ruinează, fiindcă el nu există în modul de a gândi. Numai din cauză că în epoca prezentă s-a ajuns atât de departe încât stilul e într-adevăr un lucru pe care oamenii nu-l mai simt în viață, trebuie să atragem atenția asupra unor asemenea lucruri, asupra faptului că omul va avea din nou stil dacă va trăi în stil cu adevărat, în modul cel mai serios.

Acesta va fi punctul de plecare pentru alte câteva expuneri. Cred că, pentru a putea discuta tot ceea ce e necesar în cadrul acestui ciclu de conferințe, vom mai avea nevoie de vreo trei-patru ore. (Manifestare de bucurie în rândurile auditorilor.)

CONFERINȚA A XIII-A

Dornach, 17 Septembrie 1924

Tratarca operei literare ca partitură Caracteristicile și configurația modelării artistice a piesei de teatru

Autorul dramatic și-a terminat lucrarea în momentul în care ea a fost modelată în cuvinte. Dacă vrea ca lucrarea lui să fie adecvată reprezentării scenice, el va trebui să aibă, ca să zic așa, în ochi și în urechi, ceea ce dă imaginea scenică. O adevărată lucrare dramatică e văzută de autorul ei, e văzută așa cum trebuie ca să stea pe scenă, în cele din urmă, din punctul de vedere al artei teatrale, în fața spectatorilor. Dacă autorul nu are o viziune scenică - dacă nu are teatrul în sânge, cum s-ar mai putea spune -, actorul nu poate să facă nimic serios cu o asemenea piesă. Dar apoi, după ce autorul și-a terminat de scris opera, aceasta e pentru actor - pentru ca piesa să stea cu adevărat pe scenă - o partitură. Opera dispăre, ca să zicem așa, în momentul în care devine o lucrare scrisă. Dar, ca lucrare scrisă, ea e un fel de partitură. Și, exact la fel ca interpretul muzical, actorul trebuie să creeze din nou lucrarea. În partitură există, într-un anumit sens, între compozitor și interpretul muzical, un fel de punct zero. Aici fiecare trebuie să vină în întâmpinarea celuilalt. La fel trebuie să fie și pentru actor. Actorul își va atinge scopul dacă s-a pregătit mai întâi să poată face două lucruri. Primul este acela de a sesiza caracterele, fiecare actor, bineînțeles, caracterul pe care urmează să-l interpreteze, dar de exersat, poate exersa numai într-un acord perfect cu toți ceilalți parteneri, realizat de către regizor. Esențialul e, deci, să acordăm între ele caracterele personajelor, să le facem să interfereze, să facem din întreaga piesă, și în ceea ce privește caracterizarea personajelor, un întreg, colorat prin caracterele diferitelor personaje, structurat. Vom putea să facem aceasta dacă vom exersa mai întâi arta caracterizării.

Dar arta caracterizării poate fi scoasă din elementele pe care le-am sugerat până acum și anume, dacă vreau s-o ilustrez din nou cu ajutorul unui exemplu, cam în felul următor.

În cursul acestor conferințe am așezat în fața sufletelor noastre o lucrare dramatică pe care vreau s-o folosesc și acum, din cauză că, pe baza acestei drame, pot fi discutate foarte bine caracterizarea personajelor și tot ceea ce vă voi expune după aceea. Pentru *Hamerling*, atunci când și-a creat drama "Danton și Robespierre", esențialul a fost însă caracterizarea personajelor.

Pentru a ajunge la caracterizarea integrală, adică pentru a situa, din punct de vedere scenic, fiecare dintre caractere în opera dramatică în așa fel încât, ca urmare a apartenenței lor la aceeași operă literară, de-a lungul întregii drame să ia naștere un întreg, un întreg structurat lăuntric, va trebui să studiem drama, în primul rând, în ceea ce privește caracterele personajelor. De fapt, pentru interpretarea dramatică, niciodată caracterul unui personaj, de care avem nevoie pentru scenă, nu decurge în

mod individual din studierea personajelor despre care e vorba. În această dramă avem de-a face cu patru personalități, adică, de fapt, cu multe altele, dar, în primă instanță, cu cele patru personalități de care aș vrea să mă ocup, făcând caracterizarea caracterizării - vă rog să-mi scuzați exprimarea -: Robespierre, Hébert, Chaumette, Danton.

Dacă am vrea să studiem întreaga dramă, ar trebui, firește, să luăm în atenție și celelalte caractere dramatice. Pentru studierea dramei, e suficient dacă ajungem să avem o privire de ansamblu asupra dramei, în ceea ce privește personajele, pentru ca să putem modela fiecare caracter în așa fel încât el să nu iasă prea mult din context sau să nu iasă exagerat de mult în evidență, printre celelalte caractere.

Dacă am făcut deja acest lucru, cu drama "Danton și Robespierre" de Hamerling, și dacă în suflet trăiește cu adevărat tot ceea ce s-a făcut în cadrul acestor ore, din interior ne va apărea, aș zice, o lumină, care ne face să știm în ce fel trebuie să modelăm, în primă instanță, aceste patru caractere, spre a le delimita în mod just unele de altele.

Danton: *ă, i.*

Îl avem, mai întâi, pe Danton. Dacă drama trăiește deja în noi, vom simți că Danton își exprimă cel mai bine viața interioară dacă-i atribuim sentimentele date de sunetele *ă i, ă i.* Prin acest sentiment, care trebuie să existe în el, se exteriorizează ființa sa jovială; el are ceva larg în felul cum apare pe scenă. Și, dacă-l vom pune să meargă pe scenă, datorită faptului că avem acest lucru, aș zice, în dexteritatea noastră lăuntrică, vom fi tentați de la sine să-l punem să meargă pe scenă ținându-și genunchii puțin înțepeniți și pășind apăsător. Și vom simți că trebuie să-i cerem să-și facă mișcările cu brațele ca și cum nu și-ar putea îndoi prea bine brațele din încheietura cotului, ca și cum aici ar fi puțin înțepenit și ar avea un unghi foarte obtuz între braț și antebraț. Vom avea sentimentul că un om de felul lui Danton n-ar putea să cânte cum trebuie nici terța mare, nici terța mică.

Dacă vom avea acest sentiment față de caracterul său, atunci el se va situa just printre celelalte personaje. Iar în ceea ce privește modul său de a vorbi, vom fi foarte tentați să folosim mult acel gest al gurii - care produce apoi sunetul -, care apasă puterea buzelor pe puterea colțurilor gurii. Prin urmare, Danton trebuie să vorbească, pe cât posibil, cu buzele larg închise și cu un impuls în colțurile gurii.

Toate acestea rezultă în mod obiectiv din personajul însuși, și așa trebuie să fie. Apoi vom ajunge, când Danton are de vorbit, să avem un Danton care, bineînțeles, trebuie să vorbească. Folosesc, pentru a-l caracteriza, scena a II-a a dramei, în care Danton vine în mijlocul mulțimii și vorbește mulțimii, în felul caracteristic lui Danton, desigur.

Danton und Robespierre treten auf. Robespierre in einfacher, aber pedantisch sorgfältiger Tracht und Frisur, Danton in mehr prunkhafter und burschikoser Gewandung; eine gewaltige Halsschleife hängt über seine Brust herab.

VOLK:

Es lebe Danton! Es lebe Robespierre!

DANTON (den Hut lüflend und dem Volke zunickend, jovial):

Guten Morgen, Sansculotten!
Was soll denn das Gedräng'? Was gibt's? ein Fest
Mit weißgeputzten Jungfern, schönen Reden
Und Blechmusik? Verdammt! Gibt's wirklich keine
Bastille mehr zu stürmen? Keinen Ausflug
Mehr nach Versailles zu machen? Alle Wetter,
Das waren andre Zeiten! Denkt ihr's noch,
Wie's war, als rings um uns zum erstenmal
Losbrach die Kriegsfurie, und die Ohren
Ihr an den Boden legtet, um zu horchen,
Ob man nicht schon Kanonendonner höre,
Vorboten jener Haufen, die sich wälzten
Her auf Paris – und wie dann wirklich mancher
Zu hören meint' ein fernes dumpfes Rollen,
Und auffuhr, bis ein Nachbar zu ihm sagte:
Laß gut sein – Danton ist's, der eben donnert
Im Club der Cordeliers!

VOLK (In Enthusiasmus geratend):

Es lebe Danton! Ça ira! Ça ira!

Vedeți, aici aveți modul său de a vorbi, larg și totuși revoluționar. Subliniez în mod intenționat că eu, bineînțeles, dau doar câteva puncte de reper, dar vreau să pun preț tocmai pe aceste puncte de reper, ca să iasă în evidență în ce fel trebuie căutate caracteristicile unui personaj.

Veți mai vedea, dacă vreți să caracterizați în acest fel, că un Danton rostește într-un mod deosebit de caracteristic fiecare *j* și tot ceea ce seamănă cu *j* și fiecare *l*, precum și tot ceea ce seamănă cu el. Danton: *ă i j l*.

Dar ia să trecem la Hébert. Dacă-l viețuim pe Hébert din această piesă, vom observa că acesta nu e, propriu-zis, un om al faptei, ca Danton. Lui Hébert nu-i e permis nici să fie jovial. Avem sentimentul că Danton, cu gura lui mare, e larg și în ceea ce privește modul de a acționa, și vom face bine să alegem pentru Danton - dacă-l avem, nota bene! - un actor cu umerii lați și să adăugăm ceva, prin costum, la impresia de om cât mai masiv; în acest caz, și costumul va fi în concordanță cu felul său de a vorbi.

Dimpotrivă, la Hébert vom avea sentimentul că el trebuie să fie de talie mijlocie, că nu e voie să pară prea masiv, fiindcă el face impresia că vrea mereu să meargă, dar că se oprește mereu. Acesta e aspectul care trebuie exprimat, atunci când Hébert merge pe scenă; el va fi tentat mereu să se oprească, din cauză că, de fapt, doar critică mereu, însă nu face aproape nimic. Acest lucru trebuie să fie exprimat prin faptul că începe mereu să meargă și se oprește mereu.

Vom găsi că el se simte deosebit de bine atunci când trebuie să-l rostescă pe *μ* sau pe *k*. Actorul va trebui să fie atent unde se află *g*-urile și *k*-urile, și-l va interpreta în întregime pe Hébert în așa fel încât să răsunenă pe *ö* și *ü*, atunci când critică ceva = *ö*, *ü*, dar să se simtă bine când are de rostit *g* și *k*.

Hébert = *ö ü g k*.

Pe când Danton se simte bine când rostește *j* și *l*.

De fapt, publicul ar trebui să iasă din sala de spectacol și să spună: La naiba, nimeni nu știe să spună "ja" / "da", așa cum o face acest Danton! Iar Hébert, felul în care el face ca totul să fie colțuros în cuvântările sale, cu *g*-urile și *k*-urile lui, e absolut minunat!

Hamerling pregătește foarte bine situația. Apare un celăștean, care dă de înțeles că Zeița Rațiunii a sosit, că urmează să aibă loc sărbătoarea Zeiței Rațiunii.

Der Festzug erscheint unter den Klängen der Musik. Voraus Henriot zu Pferde. Dann eine Schar weißgekleideter, rosenbekränzter Mädchen, dann folgen die wie Feldzeichen erhöht getragenen Büsten Voltaire's und Marat's. Unmittelbar vor der Göttin wird eine große angezündete Fackel hergetragen. Die Göttin selbst ruht auf einem blumengeschmückten Triumphwagen, angetan mit weißer Tunika, darüber eine wallende Chlamys von himmelblauer Farbe. Auf dem Haupte eine rote phrygische Mütze. Hinter ihr Hébert, Chaumette und andere Mitglieder des Rates der Kommune. Nachdem der Zug in der Mitte des Platzes angelangt, macht der Triumphwagen Halt, die Göttin verläßt denselben und wird von Hébert und Chaumette auf das thronartige Gerüst hinaufgeleitet, wo sie Platz nimmt. Die bisher ihr vorgetragene Fackel wird in ihre Hand gegeben. Die Jungfrauen gruppieren sich um den Fuß des Gerüsts. Die Musik verstummt.

EIN BÜRGER (im Vordergrund zu seinem Nachbar):

Prächtige Gestalt, diese Göttin der Vernunft!

DER NACHBAR:

Ja, sie ist ein schönes Weib, die Momoro; nur ihre Zähne sollen schon einigermaßen defekt sein.

EIN WEIB (zu ihrer Nachbarin):

Seht einmal, was sie für große, funkelnde Ohrringe trägt!

DIE NACHBARIN:

Die hat sie von dem reichen deutschen Baron.

HÉBERT (besteigt die Bühne, doch nicht ganz bis zur Höhe, auf welchen die Göttin sitzt):

Mitbürger! Die freche Rebellion der exekutiven und der administrativen Gewalten gegen das souveräne Volk, welche in Frankreich wie allenthalben ihr Wesen trieb, ist niedergeworfen. Der von den ersten Beamten des Staates, den Königen, bisher geübte Amtsmißbrauch ist für immer abgestellt. Seit dem Augenblick, da das Haupt Ludwig Capets fiel und der Staub seiner Ahnen in den Prunkgräbern von St. Denis im Staub der Straßen von Paris seinen Bruder begrüßte, ist der Königsbann und Zauber, der auf den Völkern lastete, gebrochen. Wir zogen nach St. Denis, wir öffneten die kostbaren

Schreine der verbliebenen Despoten von Frankreich: da lagen sie, die einst allmächtigen Abgötter, vor welchen wir das Knie beugten; da lagen sie in ihren Silbersargen, Staubphantome, nur noch von den letzten Resten goldgestickter Gewande zusammengehalten. Wenn man mit den Fingern an die Majestäten tippte, rieselte die Totenasche aus den Gold- und Purpursetzen hervor, wie der Staub aus einem Staubschwamm, den man in der Hand zerdrückt. In ganzen Wolken staubte sie empor, die Königsasche, und wer da herumging, dem klopfte sein Diener am nächsten Morgen verwesene Potentaten mit dem andern Staube aus den Kleidern. Es gibt keine geborenen Götzen der Menschheit mehr. Die Menschheit wird künftig nur diejenigen ehren, die ihr gedient, nicht diejenigen, die sie beherrscht haben. (Auf die Büsten deutend.) Da seht das Bild Voltaires, des großen Vorkämpfers der Gedankenfreiheit; da seht das Bild Marats, des echten, glühenden Patrioten, der für die Freiheit darbt, siechte, verhöhnt und zuletzt gemeuchelt wurde – der die Lauen und die Ehrgeizigen zugleich beschämt, die auch jetzt noch das freie Volk zu eigensüchtigen Zwecken zu umgarnen trachten. – Das seien unsere Genien, das seien unsere Götter für die Zukunft! Vor diesen, Volk, entblöße dein Haupt!

Accesta este Hébert. Ia să-l vedem acum pe Chaumette. Dacă studiem piesa în mod temeinic, vom ajunge să avem sentimentul că el susură în *ü* o frică reprimată, transformată în curaj. El vrea să se mențină vertical, în fața acestei frici, prin *ö*. Avem dispoziția în *ü ö*. Felul său de a vorbi va avea ceva dintr-o rugăciune rău făcută, care nu e împinsă chiar la extrem, totuși, el are ceva dintr-o rugăciune prost făcută, în care apar mereu sunetele *h* și *sch*, ba chiar se și suflă mereu ceva.

Chaumette: *ü ö h sch*.

Îl avem atunci pe Chaumette, dacă îl simțim în acest fel.

VOLK:

Es lebe die Göttin der Vernunft! (Schwenken der Mützen.) Es lebe die Republik!

DANTON (zu Robespierre abseits):

«Er ist verzweifelt wild heute, der Vater Duchesne! »

(Beide verlieren sich unter dem Volk.)

CHAUMETTE (besteigt die Tribüne, nachdem sie Hébert verlassen):

Republikaner! Wir haben die Tyrannei nicht bloß vom Throne, wir haben sie auch von der Kanzel geworfen. Seitdem zu des großen Voltaire Zeiten die Mäuse des Unglaubens zum erstenmal den Speck der Kirche benagt, und seit die Naturforschung aufgestanden vom Faulbett des Begriffs der göttlichen Allmacht, auf dem sie geschlafen, ist Frankreich vorwärtsgegangen mit Gigantenschritt. Nur fort auf diesem Wege, Brüder! Streuen wir mit der Asche der Könige auch die Asche der Kalenderheiligen aus den Kirchen in alle vier Winde! Und insofern sie von Metall, diese Heiligen, sollen sie gute Patrioten werden und für die Republik ins Feuer gehen: wir schmelzen sie ein! Reißen wir den Kirchtürmen ihre geschwätzigen Glockenzungen aus und lassen wir sie im Felde als Kanonen brummen; schneiden wir Patronen aus den Meßbüchern! Auf die Friedhöfe laßt uns die Inschrift pflanzen: «Ewiger Schlaf! » Opfern wir nicht mehr das beste unserer Habe dem Himmel! Seien wir klug wie die alten Heiden: die brachten den Göttern von den Opfertieren auch nur die Häute und Knochen dar, das Fleisch aßen sie selbst. Unsere

Göttin sei die Vernunft, die gesunde Vernunft ohne Grübeleien, ohne Wissenskram, ohne aristokratische Gelehrsamkeit. Und als Franzose und Republikaner füge ich hinzu: Die Wissenschaft muß nützlich sein, und die Künste müssen einzig dem Patriotismus dienen; sie sollen keine Werkzeuge aristokratischer Verweichlichung sein. Den alt ehrwürdigen Prachtbau von Notre Dame, der vor uns ragt, weihen wir von heut an zum Tempel der Vernunft! Vorerst aber, zum Zeichen daß das Licht allen gemein ist (sich zu den Jungfrauen wendend), entzündet die Fackeln und verteilt sie unter das ganze Volk! (Die Jungfrauen ergreifen Fackeln, von welchen ein großer Haufe am Fuße des Gerüstes aufgeschichtet ist, und entzünden sie an der Fackel der Göttin.)

CLOOTS (sich mit seiner Schar nähernd): Laßt alle Völker die Fackeln an diesem Licht entfachen, das in Frankreich aufgegangen!

Aşa se prezintă Chaumette, care nu vrea să fie daţi jos de pe tron doar tiranii, ci şi cei de la amvon. De aceea îl caracterizează Hamerling în acest fel. Dacă luaţi piesa drept partitură, dacă-l auziţi vorbind ca un preot care a devenit întrucâtva necinstit, atunci acesta e tonul pe care trebuie să-l reţinem când îl punem pe Chaumette să vorbească.

Robespierre - dintr-un anumit punct de vedere, Robespierre stă în centrul atenţiei lui Hamerling - e omul care, pe scenă, trebuie să pară destul de înalt. Oricum va fi arătat în viaţă, aici, în piesa lui Hamerling, el e înalt, slab şi osos, toate sunetele sale merg în direcţia lui *i*. El are o închidere bună în mijlocul cerului gurii şi e mereu pe cale de a îmbrăţişa lumea într-un mod care cam aminteşte de frazeologia goală: *i o, i o*, acesta e caracterul pe care-l are întotdeauna.

El mai e însă şi dascălul, învăţătorul, care foloseşte în mod cu totul deosebit consoanele *d* şi *t*, vreau să spun că el iubeşte consoanele *d* şi *t* - care indică, arată. Aici avem însă un punct de reper foarte bun, ca să ajungem la o caracterizare adecvată a lui Robespierre. Fiindcă, ia uitaţi-vă la acel pasaj care e foarte semnificativ, dacă vrem să-l înţelegem pe Robespierre: în casa tâmplarului Duplay, unde stă cu chirie. Un fel de anticameră, care desparte locuinţa şi atelierul proprietarului de camera lui Robespierre. Aici locuieşte Robespierre.

Robespierre: *i o d t*.

Acum Hamerling ni-l arată mai întâi admirându-se singur, în dispoziţia adevărată a lui *i o*. Acesta e aspectul pe care trebuie să-l sesizăm, dacă vrem să-l interpretăm ca actori; trebuie să vedem în această autoadmiraţie ceva esenţial în caracterul său. Lui Robespierre îi pasă mult de ceea ce gândesc ceilalţi despre el, dar n-ar vrea să-şi mărturisească acest lucru nici lui însuşi, nici celorlalţi. Totuşi, el are ceva de dascăl şi - mă refer mereu, fireşte, nu la Robespierre aşa cum a existat el în istorie, ci la Robespierre din piesa lui Hamerling - el dă, într-adevăr, Revoluţiei un anumit colorit dascălesc.

Danton, Billaud Varennes şi ceilalţi vor să-i spânzure pe oameni dacă spun ceva în favoarea aristocraţiei sau a regalităţii sau măcar visează la aşa ceva. Dar şi Robespierre vrea să-i spânzure pe oameni, dacă scriu neortografic, punând un *r* sau o altă

literă la locul nepotrivit, fiindcă deja în aceasta el vede un conservatorism de neiertat, care nu-i lasă pe oameni să pășească într-o epocă nouă. El vrea să-i spânzure mai ales pe dascălii ai căror elevi nu știu să pună literelo acolo unde trebuie.

Aceste două trăsături se fac deosebit de bine simțite la început, în caracterizarea pe care Hamerling i-o face lui Robespierre. Și aceasta ne dă posibilitatea de a-l înțelege pe acest Robespierre, dacă-l sesizăm în acest fel cu sentimentul corespunzător pentru sunetele vorbirii.

ROBESPIERRE (tritt von einem Fenster zurück):

Vorbei die letzten Karren – Hébert flucht – Chaumette macht ein Gesicht wie eine kranke Lerche – der Pöbel, der ihnen vor zwei Wochen zugejauchzt, verhöhnt sie. (Er nimmt Platz an einem Tischchen, durchblättert Zeitungen und öffnet Briefe. Miene, Haltung und Bewegung drücken eine fast pedantische Gemessenheit, Ruhe und anscheinende Gleichgültigkeit gegen den Inhalt der Zuschriften aus.)

El ia un ziar în care scrie despre el:

« Robespierre, du Gewaltiger! Seele der Republik – harr' aus! Geh' mutig weiter auf deiner Bahn, entgegen dem Ziele, das dir winkt! ».

Zâmbește cu voluptate și satisfăcut. Alt ziar.

« Bürgerrepräsentant Robespierre, ich merke, du strebst nach der Diktatur! Gib sie auf, die volksverräterischen Pläne, oder wisse, daß die Dolche von zweiundzwanzig Brutussen, die sich gegen dein Leben, du Meuchelmörder der Freiheit, verschworen, Tag für Tag über dir gezückt sind – – »

Pune enervat ziarul deoparte. Un al treilea ziar.

« Robespierre, wahrhafter Freund des Volkes, Unbestechlicher, erhalte dich das Schicksal noch lange, lange für das Wohl Frankreichs und der Welt! »

Pune, cu voluptate, ziarul deoparte. Alt ziar.

« Du lebst noch, Tiger, befleckt mit dem Blute der edelsten Geschlechter von Frankreich? Henker der Menschheit, du lebst noch? Gib acht! ein Sprößling aus edlem Stamme ist noch übrig und sein geschliffenes Eisen lauert – »

« Robespierre, du teurer, edler, tugendhafter Mann! vergib einer begeisterten Tochter der Republik, die in Bewunderung für dich erglüht, wenn sie dich anfleht um die Gnade, dich sehen, dich sprechen, ihr republikanisches Herz an deinem Anblick laben zu dürfen! – » « Du Aas, du Madensack, du Würmerfraß, elender Robespierre, hast du keine Scheu vor Gott dem Herrn, dem Beherrscher Himmels und der Erden? Denn wisse, elender Tyrann » – Tyrann schreibt der Bursche mit einem doppelten r! Daß doch das Volk nie orthographisch schreiben lernt! – « Elender Tyrann, daß du samt deinen Spießgesellen unser Parris » – wieder ein doppeltes r – ich werde den Schulmeister köpfen lassen, zu welchem der Wicht in die Schule ging.

Avem aici, mai întâi, sunetele, pe care trebuie să le studiem cât se poate de bine. După cum am spus, vreau doar să punctez câteva aspecte; unele lucruri sunt cam

îngroșate, spre a ne putea transpune în întreaga figură a lui Robespierre, așa cum îl vede Hamerling. Căci, dacă vrei să-l interpretezi, trebuie să te transpui în sufletul lui Hamerling.

Dacă ne-am transpus în el pe calea sugerată aici și dacă l-am cunoscut sub cele două aspecte descrise - aș vrea să arăt lucrurile așa cum ar putea arăta ele într-o școală de actorie, așa cum trebuie să fie redată, pentru instruirea actorilor -, dacă ne-am transpus în aceste două trăsături de caracter ale sale, vom merge mai departe și tot mai departe și vom studia acest caracter al lui Robespierre, acolo unde i se atrage atenția asupra unui lucru, unde e întrebat de ce nu vrea, de fapt, să devină dictator, de vreme ce, totuși, vrea dictatură. Propriu-zis, el vrea să fie dictator; și de aceea, prietenul său, St. Just, îl întreabă de ce disprețuiește acest nume. Și atunci, Robespierre trebuie să-și dea puțin masca jos; acum iese la suprafață adevărata realitate. Dar vedem totodată ieșind la suprafață o a treia însușire a lui Robespierre, care trăiește alături de toate celelalte: îl vedem pe Robespierre dogmaticul, raționalistul, care-i învață mereu pe ceilalți, ca dascăl al lumii întregi, și care, din această cauză, ajunge să se afunde, de asemenea, într-o anumită utopie, reprezentând o teorie, de care oamenii devin mereu conștienți, cu o agerime tăioasă, motiv pentru care, pe urmă, el are mereu tendința de a se justifica. - Prin urmare, St. Just îi spune:

Du verschmähst den Namen – warum nicht auch die Sache?

Robespierre, pentru care, bineînțeles, e absolut fatal să fie arătat astfel cu degetul, ca să zicem așa, în centrul slăbiciunilor sale, care sunt, totodată, marile sale calități - St. Just se oprește în loc -, Robespierre devine cam neliniștit, se plimbă în sus și-n jos. Din cauză că trebuie să se justifice mai întâi în fața rațiunii, nu răspunde imediat, și folosește acest răgaz ca să se plimbe înapoi și-ncolo. Apoi, îl bate pe umăr pe St. Just:

Hör' mich, St. Just! Das Wort ist mir sonst Werkzeug, Waffe. Dir gegenüber soll es ein vertraulicher Bote meiner Gedanken sein – so weit du sie begreifen magst. Ich bin vielleicht, wie du gesagt, ein heimlicher Schwärmer. Ich liebe die Menschheit, wie Rousseau sie geliebt! Aber was sind mir die einzelnen Menschen? Ich verachte sie. Nimm den Durchschnittsmenschen aus der Masse heraus – sein Wesen ist die bare Unvernunft. Laß ihn in der Masse, an seinem Ort, und er ist Teil eines zwar blinden, aber infalliblen Ganzen. Die Menschheit geht immer den Weg zum Ziel, aber unbewußt, in blindem Drang, wie ein Nachtwandler. Das Schellengeläut der Phrasen, mit welchen sie sich ihren blinden Drang, ihren Weg und ihr Ziel deutlich machen will, hat wenig zu sagen. Die meisten Worte mischen sich in ihren Fortgang ohne Sinn, bloß zur Ermunterung, wie Hundegebell ins Räderrollen. Wahrhaft bewußt gehen den Weg nur wenige Ausgewählte. Diese Wenigen sind Regulatoren, Lenker, Förderer, Bahnbrecher – sie haben den großen Zweck vor Augen – und einzig diesen. – Weißt du, Freund, was eine große Idee ist?

ST. JUST: Ich meine es zu wissen.

ROBESPIERRE: Weißt du, was das Wort Konsequenz sagen will?

ST. JUST: Ich denke.

ROBESPIERRE:

Das ist mir lieb. – Der einzelne, sein Wohl und Wehe, sein Leben ist mir nichts. Ich lasse ihn unbedenklich für den großen Zweck über die Klinge springen. bin ich grausam? Mutter Natur macht's ebenso. Ich wünsche, ich will, daß das Vernünftige sich auf Erden verwirkliche. Das ist mein Prinzip – mein Ideal – davon bin ich begeistert oder besessen, wenn du lieber willst, dämonisch besessen. – Das Unvermeidliche stört mich, quält mich, wie ein Mißklang im Ohr. Ich kann es nicht ausstehen. Ich will keine Könige, ich will keine Aristokraten, ich will keine Privilegien, ich will keine Priesterherrschaft, ich will keine Säbelherrschaft, ich will auch keine Pöbelherrschaft – nichts von einer Übermacht, die Zufall, Geburt, eigensüchtige Schlaueheit oder rohe Gewalt gewährt – denn das ist alles Unvernunft und ein Greuel auf Erden. Ich will keine andere Übermacht als die der Vernunft über den Blödsinn. Wer zu den wahrhaft Bevorzugten gehört, erhält seine Präpotenz über die Menge nur dadurch, daß er dieser Menge gegenüber eine noch größere Menge vertritt: die Menschheit. Ich halte mich für einen von diesen. Ich fühle die Flamme der Menschheit in mir leuchten und brennen – Fiebergluten entzündet sie in mir – sie leuchtet, aber sie verzehrt auch – das Licht fordert Unterwerfung, Gehorsam, – auch von mir – es ist grimmig – es verzehrt mein Menschliches – und dann wundern sich die Kleinen, daß ich ein «Unmensch» bin. Wer die Fackel dieses Lichtes trägt, ist dieses Lichtes Sklave: aber den Kindern der Finsternis und der Dämmerung gegenüber ist er Herr und König. Könige wird es ewig geben; aber Zepter und Kronen und höfischer Mummenschanz und Trabantenscharen, das ist Torheit, das ist schnöde Unvernunft! Der bessere Kopf braucht nur hervorzutreten, um zu herrschen. Darum nichts von Diktatur, Freund, nichts von Diktatur! Nichts von Namen und Titeln und Würden, nichts von Mummenschanz und Trabanten und Likatorenbeilen – dergleichen kompromittiert, diskreditiert nur... Bleiben wir auf republikanisch-gesetzlichem Wege. Wenn Frankreich tut, was ich rate – was brauch' ich zu befehlen? – Nichts von Diktatur, Freund, verschone mich damit!

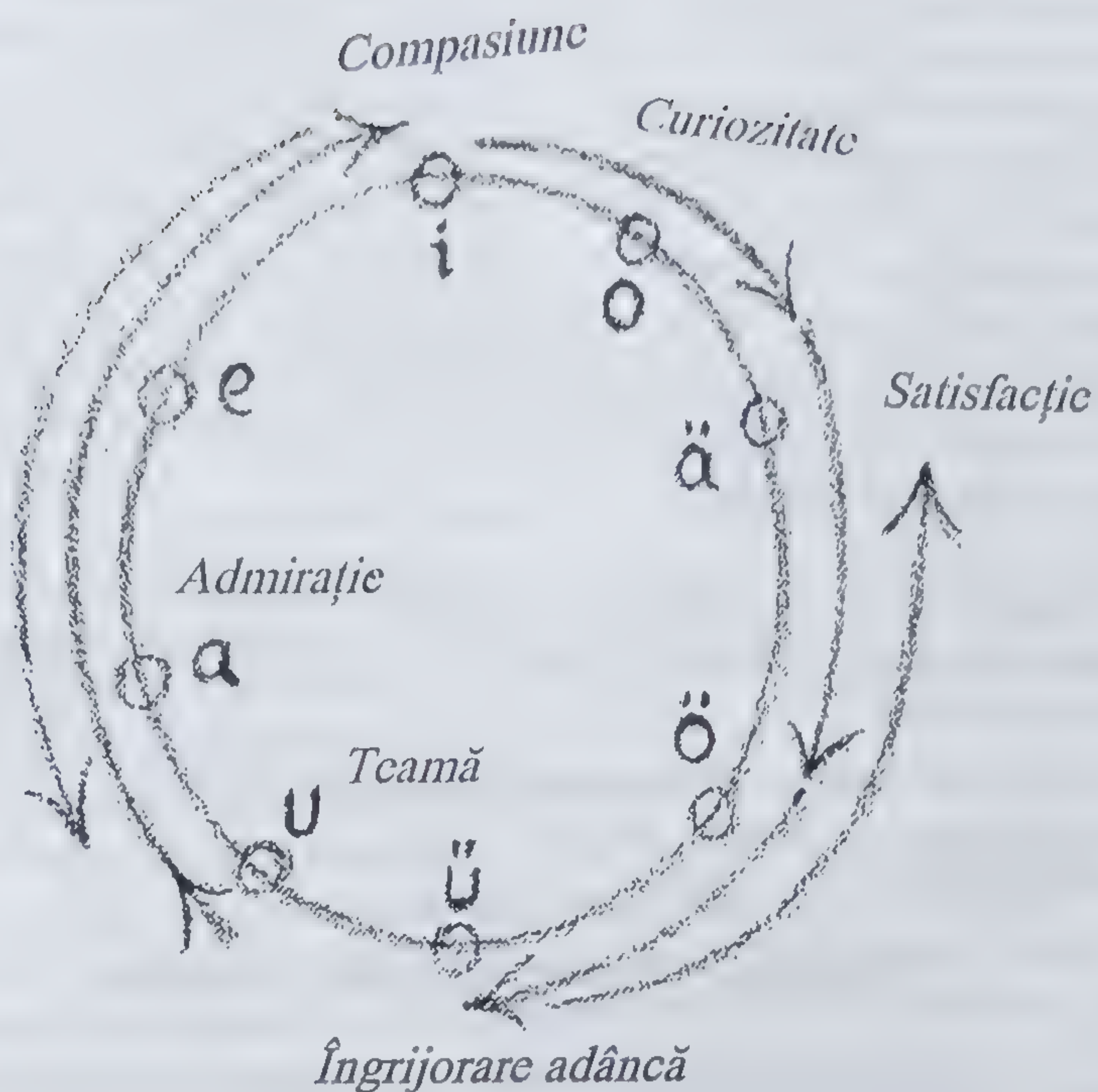
Acesta este, aşadar, Robespierre.

Dacă încercăm să exersăm astfel acest caracter, vom înainta aplicând prima modalitate de a folosi, ca actori, partitura literară.

Al doilea lucru, dragii mei prieteni, este să ajungem să dăm culorile potrivite în întreaga piesă, în așa fel încât și în continuarea desfășurării acțiunii să poată fi păstrat coloritul fundamental.

Aș vrea să vă dau azi, mai întâi, începuturile a ceea ce trebuie să se înțeleagă în această privință, spre a putea continua mâine. V-am scris pe tablă vocalele, care, în esență, intră în considerare ca un fel de gamă. Aș vrea să le scriu azi în cerc, împărțind acest cerc în șapte etape și scriind vocalele, pe rând, în așa fel încât totul să se întoarcă iarăși în sine, deci, nu una lângă alta, ci totul să se întoarcă înapoi, în cerc (vezi schema p. 215). *a e i o ă ö ü* = șapte, iar *u* este cea de-a opta.

Există însă o anumită particularitate, demnă de luare-aminte. Imaginați-vă că, studiind o dramă, ordonăm totul în felul următor. Pornim de la o dispoziție de ansamblu a dramei, care a provenit de la dispoziția lui *u*, vrem să modelăm interpretarea ca și cum ceea ce zace în dispoziția lui *u* ar exista sus, pe scenă, drept sunet global. Îi



cerem fiecărui actor să-și marcheze caracterul, să și-l coloreze în așa fel încât să existe întotdeauna ceva din *u*, să treacă apoi de la *u* la *a*, la *e*, la *i* (vezi săgeata); cerem, deci, să se parcurgă acest drum, în dispozițiile respective, până la *i*. Atunci vom avea sentimentul că, în primă instanță, nu e voie să sărim peste *i* la *o*, că trebuie să ne întoarcem înapoi; trebuie să dezvoltăm iarăși dispoziția înapoi spre *e* (vezi săgeata, cercul), prin care respingem ușor ceva, lăsând, totuși, să se apropie iarăși de noi și ne întoarcem la *a* (vezi săgeata), dar în fața lui *u* ne oprim, pe *u* îl facem să se audă cel mult incipient.

Dacă parcurgem în acest fel întreaga piesă, dacă vom colora întreaga piesă în sentimentele corespunzătoare, ce vom avea aici? Pornim de la *u* = teamă; mergem mai departe, ajungem la *i*. Cu *i* se poate viețui compasiunea. Ne aflăm la mijlocul dramei. Suntem nevoiți să ne întoarcem înapoi, în ultimele acte, ajungem, respingând ușor ceva - aceasta, în ultimă instanță, pentru a păstra ceea ce se întâmplă -, la *a*, care e ultima dispoziție.

Cu aceasta însă, după cum a arătat deja *Aristotel* - nu prin apropierea de aceste sunete, ci în ele înseși -, avem în viețuirea sunetelor, pe de-o parte, drumul: teamă, compasiune, admirație. Teamă, când mergem spre *u*, compasiunea: *i*, întoarcerea la admirație, în *a*; în *a* dinaintea lui *u* ne oprim. Teamă se mai face simțită, dar foarte puțin.

Dar să presupunem că parcurgem drumul celălalt. Pornim de la un *i* deosebit, care

nu exprimă o compasiune adevărată, adâncă, dar e, totuși, o participare la trăirea cuiva, poate că sub o formă mai ușoară: curiozitatea. Să pornim de la *i*, pe care-l întâlnim într-o dramă. Trebuie să pornim, deci, de la curiozitate: curiozitate = dispoziția lui *i*. Suntem curioși, după ce am văzut expozițiunea, să aflăm ce are să se întâmple. Suntem foarte curioși; trecem prin *ă* și *ö*, ajungem chiar până la *ü*, adică ajungem la îngrijorarea profundă (vezi schema) că lucrurile ar putea să se termine prost. Accasta e desfășurarea piesei. Acum trebuie să fim atenți, ca să nu trecem de la îngrijorarea profundă la teamă, ca nu cumva să trecem de la *ü* la *u*, căci, în acest caz, ar deveni grav. Piesa nu e făcută pentru așa ceva, trebuie să ne întoarcem înapoi. În ceea ce ne face să ne întoarcem înapoi vom avea apoi dispoziția celui satisfăcut = *ä*; ne întoarcem înapoi la satisfacție.

Cercul vocalelor ne dă, prima oară, desfășurarea acțiunii: teamă - compasiune - admirație; a doua oară: curiozitate - îngrijorare profundă - satisfacție.

Aici avem tragedia:

Teamă - Compasiune - Admirație:

Aici avem comedia:

Curiozitate - Îngrijorare adâncă - Satisfacție.

Acestea sunt, firește, niște categorii; ele nu vor corespunde niciodată în mod exact. Totuși, pot fi studiate lucrurile de care avem nevoie pentru interpretarea piesei.

Trebuie, deci, să se înainteze, în tratarea operei literare ca partitură, de la sesizarea caracterelor la esența modelării artistice a piesei.

De aici vom relua mâine.

CONFERINȚA A XIV-A

Dornach, 18 Septembrie 1924

Decorația scenică Stilizarea prin culoare și lumină

La sfârșitul orei de ieri am arătat că întreaga configurație a dramei poate fi găsită în dispozițiile ce stau la baza sunetelor, că ea e conținută, într-un anumit sens, în cercul, în ciclul dispozițiilor ce stau la baza diferitelor sunete. V-am arătat că, dacă seriem sub formă de cerc dispozițiile diferitelor sunete, din succedarea lor putem găsi, pe de o parte, configurația tragediei, pe de altă parte, configurația comediei.

O asemenea capacitate de a simți sunetele exista cu adevărat în vremurile vechi, când teatrul s-a născut din jocul misterial de la templu, și putem vedea aici că așa ceva reprezintă, de fapt, o legitate artistică.

În descrierea făcută de *Aristotel* mai e prezent, chiar dacă lucrurile nu mai sunt amintite în mod clar, ceea ce provine din vechea înțelepciune a misteriiilor. Scrierile lui Aristotel au ajuns doar fragmentar până la posteritate și în acest fel se știe azi ce anume e valabil în "Poetica" lui Aristotel, în ce fel a caracterizat acesta tragedia. Căci el a caracterizat tragedia trimițând în mod absolut la vechile misterii, fiindcă el vorbește, când se referă la tragedie, despre catharsis: catharsis, purificare, curățire a sufletului uman. Trecerea sufletului uman de la simțirea în fizic la simțirea în sufletesc-spiritual, acesta e un țel spre care-și îndreptau eforturile discipolii din cadrul vechii evoluții misteriale.

Când caracterizează tragedia, Aristotel arată, așadar, că desfășurarea acțiunii acesteia e un reflex a ceea ce se făcea, pentru sufletul omului, în cadrul misteriiilor. Bineînțeles, nu avem voie să confundăm una cu cealaltă. Aristotel spune: Ce trebuie să facă tragedia? Trebuie să stârnească teamă și compasiune. În vechile misterii s-ar fi spus: Trebuie să se treacă de la dispoziția lui *u* la dispoziția lui *i*, spre a se găsi apoi dezlegarea în dispoziția lui *a* sau a lui *o*. Așa s-ar fi spus în vremurile vechi.

El spune mai departe: în spectator trebuie să fie trezite teama și compasiunea, pentru ca spectatorul să fie purificat, curățat de aceste afecte. Catharsisul pornea de la aceste afecte. În antichitatea greacă, unde instruirea și educația încă nu aveau acel miros de mucegai al pedanteriei, care ne oprește azi să vorbim despre educație, se putea afirma cu adevărat, fără pericolul de a fi un filistin, că prin vizionarea repetată a dramei spectatorul viețuia un fel de reflex slab al catharsisului. Prin vizionarea dramei, el trăia în mod artificial în lăuntrul lui teama și compasiunea, pentru ca în viață să se vindece treptat de stările în care era dominat în mod pătimăș de teamă și compasiune, de tot ceea ce îi răpește independența, pentru ca el să treacă prin catharsis. Căci acest proces se numește, nu-i așa, "catharsis".

Dacă vrem să configurăm o lucrare dramatică, în ceea ce privește reprezentarea scenică a construcției sale psihologice, trebuie să facem în așa fel încât un mod de a

privi lucrurile ca cel descris adineciori să ne intre iarăși în sânge. Trebuie să simțim ce imponderabile urzesc între scenă și spectatori.

Am spus mai înainte că scrierile lui Aristotel au ajuns până la noi doar fragmentar. Dacă s-ar fi păstrat totul, s-ar găsi în ele și cealaltă definiție, care suna cam așa: Comedia e redarea unei acțiuni încheiate în sine, menite să trezească în spectator o curiozitate plină de interes și îngrijorare, spre a face ca interesul său față de viață să crească.

N-a rămas mult, în viață, din ceea ce, în vremurile vechi, se putea vedea dintr-o comedie, fiindcă în comedia modernă interesul principal se limitează pentru mulți oameni - nu pentru cei care și-au dezvoltat o cultură estetică mai fină, dar pentru mulți oameni - la interesul față de "el" și de "ea", la întrebarea îngrijorată dacă ei se vor căsători sau nu și la satisfacția provocată de faptul că, până la urmă, se căsătoresc. Mai există, totuși, un reflex palid din ceea ce, propriu-zis, constituie esența comediei.

Dar pentru noi se pune acum problema de a putea uni asemenea lucruri, în felul descris ieri, cu viețuirea sunetelor vorbirii, spre a le introduce astfel cu adevărat până la vorbire și gestică. Fiindcă arta teatrului - am spus acest lucru chiar în articolul referitor la cursul nostru de arta vorbirii, care va apărea mâine și în care am continuat considerațiile din săptămâna trecută referitoare la acest curs al nostru de arta vorbirii, astfel încât aceste două "Foi informative" pot fi luate drept un fel de program ideal pentru participanții la acest curs, în special dacă au vreun interes, pozitiv sau neutru, față de arta teatrului - am spus, deci, că arta teatrului e o trăire reală a sufletescului uman întrupat în vorbire și gest. Ea trebuie să devină din nou o asemenea trăire, această artă a teatrului. Și ea poate deveni iarăși o asemenea trăire numai dacă vom primi în concepția noastră anumite elemente, fără care nu se poate da formă scenică unei lucrări dramatice. Dar, de fapt, pe scenă toate ar trebui să fie în armonie unele cu altele.

Dacă se pune problema de a da formă scenei înseși, în măsura în care ea stă în fața spectatorului, ca decor, e absolut de la sine înțeles - în cazul în care regizorul e conștient de faptul că trebuie să pună pe scenă stil, adică artă, nu elemente naturaliste, adică non-artă - că el va trebui să tindă spre stil și în ceea ce privește decorul. Problema e să înțelegem ce înseamnă, propriu-zis, a stiliza, când realizăm un decor.

Cu ce vom avea de-a face, în principal, chiar și în cazul unui decor scenic care se apropie foarte mult de naturalism? Cu nimic altceva, probabil, decât cu ceea ce produce cultura și civilizația umană: cu submineralul. În cultura și civilizația umană, noi producem submineralul; formele cristaline ale mineralelor au forme plăsmuite mai cosmic decât casele noastre cele mai estetice. Așa că vom avea de-a face cu regnul mineral și încă și cu cel vegetal. A picta lei și urși pe panourile decorului - așa ceva se va cere în cazurile cele mai rare și nici nu s-ar putea integra prea ușor în desfășurarea acțiunii. Dacă undeva, sub un copac, ar sta un câine, nici aceasta n-ar fi tocmai o reușită scenografică.

Dar putem noi oare stiliza, de fapt, mineralele și ceea ce trăiește în natura minerală, putem stiliza case, plante? Oamenii fac asta, dar ceea ce ei stilizează chiar arată în mod corespunzător. Un copac stilizat - ia imaginați-vă cum arată! Toate acestea au

legătură cu condițiile lăuntrice de viață ale artei. Nu putem face tot ce ne trece prin minte, ci doar ceea ce e prefigurat în legile interne ale lumii.

Imaginați-vă că putem foarte bine să modelăm plastic, începând cu leul, cu tigrul, cu câinele, cu vaca, cu boul și că putem înainta până sus, la om, la care putem ajunge, cu modelarea plastică, până la portret. Dar ia gândiți-vă că vreți să dați formă plastică, sculpturală, unui crin: așa ceva e cu totul neartistic. În sculptură nu putem realiza deloc forme de plante! E ceva absolut neartistic. Formele minerale - ei bine, nici acestea nu pot fi realizate cu mijloacele sculpturii. Putem începe de-abia de la regnul animal în sus, până la regnul uman, să realizăm forme plastice, așa că putem spune: Oare de ce nu putem realiza o floare în sculptură? - Ei bine, sculptura e tocmai arta care idealizează, care stilizează în cel mai eminent sens al cuvântului. Și tot restul, tot ceea ce e stilizat, e stilizat în aceeași măsură în care e realizat cu mijloacele sculpturii.

Nu e voie să credem, deci, dacă trebuie să pictăm o pădure, dacă trebuie s-o stilizăm pentru scenă, că vom putea face tot felul de copaci stilizați. Dacă vrem să gândim cu un simț artistic sănătos, nici nu putem rosti deloc un asemenea gând. Atunci totul va arăta, desigur, destul de ciudat. Dar decorul scenic nu e un peisaj, nu e nici o pictură. Pictura care stă în fața noastră e ceva terminat; ea trebuie să apară, deci, în fața noastră, tot stilizată, fiindcă e ceva terminat. Decorul scenic nu e terminat; el e terminat de-abia când e scaldat în luminile de scenă; când îl privim împreună cu ceea ce se întâmplă pe scenă; de-abia atunci decorul e terminat.

Aceasta cere însă o stilizare nu în ceea ce privește forma și liniile, ci o stilizare în sensul luminilor și culorilor. În lumini și culori constă esențialul a ceea ce ne trebuie, pentru a dezvolta în mod just aspectul scenei, ca adaos la arta interpretativă a actorului.

Ce trăiește în culoare? În culoare trăiește întregul suflet uman. Dacă avem facultatea percepției spirituale, aflăm că sufletul uman e o ființă care trăiește lăuntric în culori. Și e adevărat: sufletul uman e o ființă care trăiește lăuntric în culori. Să luăm un suflet uman, care, într-un moment oarecare, trăiește în sentimentul bucuriei, un suflet uman care debordează de bucurie, căruia nu-i e de-ajuns să râdă înspre exterior, care ar vrea să râdă în lăuntrul lui, care ar vrea să râdă cu fiecare din vârfurile degetelor sale, căruia îi pare rău că nu are coadă, pentru a-și exprima râsul dând din coadă, cum face câinele. Asemenea suflete există, desigur. Să luăm un asemenea suflet. Ce face el lăuntric?

Un asemenea suflet trăiește lăuntric într-un roșu țișător. Și dacă am viețui aspectul interior - când percepem roșul, noi viețuim roșul doar în mod exterior -, dacă am putea să ne transpunem în ceea ce e pictat pe pereți în roșu țișător și dacă am simți, transpunându-ne în el, cum trebuie să simtă pictorul, când pictează, atunci am vedea acest suflet în felul descris, drept suflet care se bucură în roșiatic, care trăiește într-un roșu țișător. Un suflet care simte mulțumire cauzată de ceva care s-a întâmplat, trăiește într-un roșu liniștit. Un suflet cufundat în cugetare trăiește în verde, viețuiește lăuntric verdele. Un suflet cufundat în rugăciune viețuiește lăuntric în violet. Un suflet care răspândește în jur scântei de iubire trăiește în roșu-cinabru liniștit. Un

suflet ros de egoism viețuiește o pulverizare de scânteii galben-verzui ș.a.m.d. Tot ceea ce poate fi viețuit în mod exterior, poate fi viețuit și lăuntric.

Ei bine, când spun un lucru de felul celui la care, adineaori, ați râs așa de tare, de fapt eu nu spun glume. Doar pare că sunt glume. Se întâmplă așa din cauză că, dacă privim un câine, care sare bucuros în întâmpinarea stăpânului său și dă din coadă tare de tot, el trimite afară în lume, spre partea sa posterioară, cele mai minunate jerbe de un roșu deschis, de un roșu țipător, astfel încât poți vedea cu adevărat, în norii aurici din jurul cozii sale, râsul câinelui - care nu poate fi exprimat prin fizionomie sau care, dacă el ar încerca așa ceva, n-ar arăta prea frumos. Așadar, ceea ce v-am oferit adineaori n-a fost deloc o glumă, ci o descriere cu totul exactă.

Dacă știm acest lucru, vom ajunge să viețuim cu adevărat - chiar dacă, poate, nu în modul cel mai perfect - diferitele persoane aflate pe scenă, într-un anumit moment al dispoziției, în culori. Așa că aș putea să spun, desigur: Dacă în drama despre care v-am vorbit ieri, îl privesc pe Danton, acesta îmi apare într-o culoare care este un portocaliu mergând spre roșu. Și i-aș da să poarte pe scenă un costum în aceste nuanțe.

Dacă-l privesc pe Hébert, l-aș îmbrăca într-un costum verzui cu scânteieri roșietice, l-aș face, într-un anumit mod, să apară în culorile verde-roșu.

Dacă-l privesc pe Chaumette, l-aș pune să îmbrace un costum care seamănă cu purpuriul veșmintelor de cardinal, prin faptul că tinde, într-o oarecare măsură, spre cenușiu.

Dacă-l privesc pe Robespierre, i-aș da cel puțin un fel de verde deschis, dar, pe acest fond, cât mai mult roșu, o cravată roșie, ș.a.m.d.

În acest fel ni se arată aspectul decorativ pe care-l avem în costumația personajelor și care nu trebuie să atragă atenția în mod deosebit. Dar, dacă simțim în mod viu, trebuie să ne fie limpede că personajele, ca suflete, își radiază culorile și atunci, firește, acestea trebuie să fie prezente pe scenă. Nici despre Soarele de pe cer nu ne putem imagina că strălucește, dacă e acoperit de nori. În ceea ce privește personajele de pe scenă, nici ele nu au voie să radieze când cortina e închisă. Dar când ea e deschisă, personajele trebuie să radieze, trebuie să-și comunice scenei culorile lor. În acest caz, trebuie să se vadă pe scenă ce trăiri au personajele. Și atunci obținem stilizarea coloristică pentru decorarea scenei. Acesta este esențialul. Pentru aspectul scenografic-decorativ al artei teatrale nu se pune problema unei stilizări a liniilor și a formelor, ci a unei stilizări cromatice. Vom face bine dacă ne vom abține de la stilizarea formelor și a liniilor și vom face, în schimb, cât mai mult pentru a găsi nuanța cromatică fundamentală a unui decor, în așa fel încât ea să se întâlnească în mod just cu ceea ce, iarăși, trebuie să existe drept efecte de lumini, pentru ca diferitele efecte de lumini să se unească în mod just cu nuanțele de culoare fundamentale ale decorului. Și atunci, întreg efectul corespunzător va trece de pe scenă în sala de spectacol.

Putem înfățișa acest aspect și din altă direcție. Putem spune următorul lucru: Dacă avem scena în fața noastră, o vom decora în așa fel încât să realizăm prin câteva nuanțe de culoare fundamentale, care mai mult sugerează, dar nu sunt stilizate, ceea ce pasajul respectiv ne cerc. Trebuie să ne străduim să avem acele nuanțe de culoare

fundamentale care corespund situației generale extraumane din piesă. Nu putem, bineînțeles, dacă o scenă are loc noaptea, să facem un decor care sugerează ivirea zorilor sau ceva asemănător, nici nu putem crea pentru dispoziția amiezei un decor scăldat în raze de lună. După ce am încercat să vedem însă ce decor trebuie să creăm într-o anumită piesă, conform cu această situație exterioară, e necesar să căutăm trecerea spre aspectul interior, să vedem pretutindeni ce avem de făcut, pornind din interiorul sufletelor. Acest aspect ar trebui să rezulte, propriu-zis, din luminile scenei, din culorile realizate pe scenă cu ajutorul luminilor. Așa că pe scenă vor conlucra aspectele exterioare și cele interioare, dacă vom realiza luminile de pe scenă conform cu aspectul interior, cu dispozițiile sufletești ale personajelor și dacă vom orienta decorul exterior în funcție de situația generală.

Bineînțeles că așa se poate vorbi numai despre teatrul modern și că nu se poate vorbi în același fel în legătură cu ceea ce vrea să realizeze, de exemplu, teatrul în aer liber. Dar atunci trebuie să spunem că, dacă ne întoarcem astfel în vremuri mai primitive, când piesele de teatru erau reprezentate în aer liber, nu poate fi vorba de o asemenea pregătire a scenei, ca cea pe care tocmai am descris-o. De altfel, dacă ne-am întoarce azi la acele vremuri, n-am putea realiza azi adevărul lăuntric, fiindcă ar fi necesar să reînviem și aceste civilizații vechi, ca bază a întregii drame reprezentate, or așa ceva, de fapt, nu putem face.

Trebuie să reflectați la faptul că, dacă vrem să jucăm fără a respecta condițiile scenei noastre actuale, deci, fără efecte de lumini, nu vom avea nevoie deloc de chipuri umane, ci va trebui să ne întoarcem la mască. Fiindcă fundalul oferit de un decor natural se unește numai cu masca, dat fiind faptul că masca nu-l arată pe om așa cum e, ci ca și cum ar fi o ființă elementară. Aceasta există în natură. Și ar fi necesar, fără îndoială, să ne întoarcem la vremurile în care oamenii nu voiau să apară pe scenă ca oameni. Dacă exprimăm lucruri de felul celor prezentate azi, ne vom aminti cu plăcere și de epoca lui Shakespeare, când decorul scenic nu putea fi realizat într-un mod atât de rafinat, când undeva se puneau scaune și de el se agăța un bilețel pe care sta scris: Acesta e un han - lăsându-se restul în seama fanteziei spectatorului. Numai că oamenii actuali nu mai posedă această fantezie.

Apoi, nu avem voie să uităm că în vremurile în care era posibil să se joace în acest fel o piesă de teatru, se vorbea cu totul altfel decât în zilele noastre, se stiliza așa cum noi, cei de azi, nu mai putem stiliza, din cauză că limbile moderne nu mai oferă această posibilitate. Trebuie să remarcăm, în special la limba engleză, cât de rapid s-a dezvoltat ea din vremea lui *Shakespeare* și până azi, astfel încât nu s-ar mai putea stiliza în sensul lui Shakespeare - nu de către un autor dramatic modern. Shakespeare însuși ar putea fi reînviat, desigur, dar atunci s-ar vedea că așa ceva nu se mai potrivește cu scenografiile moderne. Prin urmare, în primă instanță, eu consider că avem în fața noastră scena modernă și că acestei scene moderne îi dăm o formă artistică.

În viitor, vom putea atinge odată întrebarea cum ar putea fi realizat, și cu mijloacele noastre actuale, un fel de teatru în aer liber. Dar pentru azi, acestea nu sunt, propriu-zis, niște întrebări practice.

Trebuie să ne fie clar faptul că ființa lăuntrică a omului se arată în luminile scenei și că aspectele exterioare trebuie modelate pornind de la ceea ce ne cere natura, ambianța. Dar apoi trebuie să le armonizăm între ele. Și o putem face prin nuanțele de culoare pe care le dăm decorurilor. Eu nu voi cere prea ușor să se facă un decor care să înfățișeze, de exemplu, o înserare. Cu privire la tot restul - picturi cu copaci etc. - naturalismul își poate spune și el cuvântul, din partea mea, așa cum îi place, fiindcă pentru ceea ce se plăsmuiește pe scenă, aici nu e mult mai mult decât e, pentru cel ce pictează naturi moarte, mărul și morcovii, cu tot ce se mai află lângă ei. Acestea sunt doar materialele, iar morcovul și mărul nu se idealizează prin faptul că le folosim ca model. Tot astfel, ceea ce assemblează pentru scenă un scenograf nu are nevoie să fie stilizat și nici nu trebuie să fie stilizat, fiindcă va părea artificial, dacă e stilizat în ceea ce privește forma și linia. Dar esențialul e nuanța cromatică fundamentală. Și aici va trebui să ne spunem: Ei bine, avem o înserare. Ceva se petrece în momentul înserării, fie în interior, într-o încăpere, fie afară, în grădină; scena are loc în amurg. - Acestui amurg va trebui să-i dăm o asemenea nuanță de culoare fundamentală încât, împreună cu diferitele efecte de lumină, care provin de la dispozițiile sufletești ale personajelor, toate să se asocieze nuanței fundamentale și să formeze un tot armonios.

Dacă am, astfel, o serie de dispoziții sufletești care vin din sufletele interpreților, eu știu că am nevoie aici de cutare sau cutare efecte de lumină. Stiu foarte bine că dacă, să zicem, fac să strălucească un roșu în prim-planul stâng - văzut din perspectiva spectatorului -, care cade pe un fond violet deschis, de aici va rezulta o disonanță. Voi avea grijă, deci, să evit așa ceva. Și astfel, principalul e să realizăm stilizarea decorului scenic prin faptul că ne străduim să realizăm o armonie a dispozițiilor coloristice.

Nu e deloc ușor să-i spui omului modern și să-l înveți asemenea lucruri, dragii mei prieteni. În perioada în care caracterul artistic al artei teatrale s-a pierdut cu totul, puteai vedea foarte bine acest lucru observând realitățile care au avut loc. Când ne-am gândit să punem în scenă misteriiile noastre, dat fiind faptul că am dat spectacole în diferite teatre, am fost nevoiți să vedem cele mai diverse scene. Ei bine, în cazul acelor scene care au spațiul scenic obișnuit, filistin, nu puteai să te întrebi decât dacă ele sunt utilizabile, în ceea ce privește mărimea sau micimea lor etc. Elementele scenografice trebuiau procurate, bineînțeles, de noi. Dar am ajuns să vedem și niște scene ciudat concepute, pe atunci noi, la care puteai studia felul cum s-a pierdut arta actoricească. Am ajuns astfel să ni se arate și o scenă, în legătură cu care eu mi-am spus: Ei, pentru numele lui Dumnezeu, dar unde poți aici să-ți așezi oamenii! - Era o scenă larg deschisă, dar care nu avea nici o adâncime, aproape nici o adâncime. Și am văzut apoi un spectacol pe această scenă. M-am întrebat: S-a ajuns chiar până acolo încât să se confunde pictura cu arta teatrului? - Fiindcă aici totul părea pictat, numai că figurile se mișcau. Așa ceva era numit "scenă în relief"!

Când se merge mai mult în direcția picturii, îmi place în mod deosebit. Pe când eram încă tânăr, existau niște cărți, în partea de sus erau pictate tot felul de figuri și erau transpuse în imagini mici drame. Când trăgeai în partea de jos de niște sforicele,

figurile se puneau în mișcare. Am avut și eu o asemenea carte, care reda pe hârtie o parte foarte drăguță dintr-o suburbie a Vienei. Așa ceva se poate face oricând. Era, bineînțeles, ceva cam țeapăn; dar, dacă ai fantezia de copil și pui meru tu însuși totul în scenă trăgând de sfori, e foarte frumos. Dar dacă vezi același lucru pe scena unui teatru, ceva absolut asemănător și care, de fapt, e pictură și nu înțelegi de ce figurile se mișcă - atunci nu poți spune decât atâta: Artă actorului s-a pierdut!

O dată a fost deosebit de rău. Era evident că în acest spațiu scenic în relief se punea mare preț pe perspectivă și pe surpriza perspectivică. Eu priveam spre un anumit punct. Acolo era ceva absolut de nedefinit, cu adevărat de nedefinit. Nu-ți puteai da seama ce este, acolo, la mijlocul peretelui, în jos se prelungea parcă puțin, dar la mijlocul peretelui era ceva de nedefinit. Arăta ca și cum o nucă de cocos s-ar fi sălbăticit cu tot ceea ce se află pe suprafața ei și de care e înconjurată, ca și cum ar fi făcut tot felul de gesturi. Așa arăta chestia aia de pe peretele din spate. Apoi au început să joace. Dar chestia aia te șoca îngrozitor. Într-un târziu a început să se miște, foarte încet: de cealaltă parte era un chip uman. Acest cap făcut dintr-o nucă de cocos s-a dovedit a fi o acțiță!

Ei bine, în acest fel dispăruse simțul real pentru scenografie, pierzându-se în asemenea invenții grotești.

De aceea, azi trebuie să ne întoarcem neapărat la fundamentele artei teatrale. Și facultatea reală de a pune în scenă o piesă de teatru presupune, printre altele, să poți vedea în culori sentimente umane cristalizate. Și, după cum mi-am propus să vă mai și indic alte aspecte de detaliu, în ultimele ore care ne mai stau la dispoziție, pentru ca să vă puteți transpune și lăuntric, printr-o muncă meditativă, în aceste lucruri, aș vrea să vă mai ofer azi ceva cu ajutorul unei imagini; dar ușor o puteți găsi dvs. înșivă.

Nu există nimic mai frumos, în ceea ce privește dezvoltarea simțului scenografic, decât să victuim curcubeul. Dacă dezvoltăm în lăuntrul nostru facultatea de a ne dăru curcubeului, acest lucru formează într-o măsură deosebit de mare ochiul și facultatea lăuntrică de a da scenei aspectul potrivit.

Curcubeul ... Aș vrea să rostesc o rugăciune aici: Curcubeul începe în violetul extrem, care licărește în afară, până în infinitul intensiv. El trece în albastru = dispoziția sufletului liniștit. Ajunge verde = e ca și cum sufletul nostru ar fi revărsat peste lume, când ne înălțăm privirile spre rotundul verde al curcubeului, peste tot ceea ce crește, dă lăstari, înflorește. Și e ca și cum am veni de la Zei, spre care ne-am îndreptat cu dăruire, în rugăciune, când venim dinspre violet, albastru, dinspre curcubeu, mergând spre verde. Dar, iarăși, în verde trăiește tot ceea ce parcă ne deschide porțile spre admirație, spre simpatie și antipatie față de tot ce există. Dacă ați aspirat în dvs. verdele curcubeului, veți învăța să înțelegeți, până la un anumit grad, toate ființele lumii. Și dacă treceți spre galben: vă simțiți consolidați lăuntric, simțiți că vă e îngăduit să fiți om în sânul naturii; e mai mult decât restul naturii. Mergeți acum spre portocaliu: simțiți propria dvs. căldură lăuntrică, simțiți anumite deficiențe și calități ale caracterului dvs. Dacă treceți spre roșu, după cum și celălalt capăt al curcubeului se duce în necuprinsul naturii, veți simți cum din sufletul dvs. țâșnește

bucurie jubilantă, dăruire plină de entuziasm, iubire față de toate ființele.

Ah, oamenii nu văd din curcubeu decât corpul! Când ei privesc curcubeul, e doar ca și cum ar avea în față un om de carton și ar fi mulțumiți: o formă umană fără suflet. Oamenii nu văd și nu simt tot restul, care există în curcubeu.

Când elevii din clasele de actorie fac excursii, ar trebui să fie luată în considerare posibilitatea - bincînțele că așa ceva nu poate fi programat, dar se întâmplă mai des decât credem - de a trăi curcubeul. După cum un elev dintr-o școală de teatru trebuie să cunoască și să îmbrățișeze pământul prin fugă, sărituri, trântă, aruncarea discului, aruncarea suliței; după cum e necesar ca el să intre, din această direcție, în viața pământului, tot pe-atât de necesar e ca un asemenea elev să intre, pe de altă parte, prin miracolul ceresc al curcubeului, în trăirea sufletească a culorilor. În acest caz, el s-a apropiat de lume, în revelarea ei, din două direcții. Și arta teatrului asta trebuie să fie: revelare a lumii.

În fugă, sărituri, trântă, omul nu mai e ceea ce doar se vede; el se află în toate acestea cu voința sa. Iar când e cufundat sufletește în culorile curcubeului, omul nu mai privește doar ceea ce e simplă natură exterioară, ci, față de spiritual-sufletescul care domnește în natură și care trebuie adus pe scenă - fiindcă altfel decorul nu e ceva cu adevărat artistic -, el devine un contemplator naiv al lumii, în domeniul spiritual-sufletesc. Și, dacă privește curcubeul, învață să înțeleagă iarăși acele versuri copilărești care în vremurile vechi puteau fi mereu auzite:

Copile, iată că vine Dumnezeu
Pe un minunat curcubeu.

Aceasta e dispoziția sufletească, mai înaltă decât cea cotidiană, pe care trebuie s-o dezvoltăm, s-o introducem în arta teatrului. Fiindcă lucrul cel mai bun care poate fi cucerit când e vorba de o reînnoire a artei teatrale, este, totuși, ceea ce trăiește în întregul mod de a gândi și simți, în întreaga dispoziție artistică fundamentală a poezilor care iau parte la arta teatrului.

Văzând cum la decăderea artei teatrale a contribuit cu adevărat și decăderea dramaturgiei, văzând cu ce mentalitate își scriau piesele *Schönthan*, *Kadelburg* și cum i-o mai fi chemând, ca să nici nu mai vorbim de Oskar, piese la a căror redactare au colaborat uneori câte doi sau trei dintre ei, ca să arate cât mai bine că arta scenei are loc în afara sufletelor, nu puteai presupune că, prin aceasta, arta teatrului ar putea înflori. De aceea teatrul a și decăzut, într-adevăr, până pe treapta a ceea ce e azi rutina vieții de scenă. Și, după ce, în anii '70, rutina vieții de scenă și-a exercitat influențele catastrofale, au existat câțiva idealști, dar unii care au stat în cap, în loc să meargă în picioare, și care au spus: Aici trebuie să pătrundă iarăși adevărul - și care, de aceea, au introdus în rutina vieții de scenă, în mecanismul vieții de scenă, naturalismul. Artă nu aveau, stil nu aveau, așa că voiau, cel puțin, să introducă naturalismul.

Trebuie să fim conștienți de faptul că lucrurile s-au petrecut așa. Și atunci vom putea înțelege, de asemenea, firește, că acești idealști care stau în cap, *Brahm*, *Schlenther*, *Hart* ș.a.m.d, au reformat, totuși, ceva cu naturalismul lor. Pe atunci,

aceasta a fost, într-adevăr, ceva reformator, și Brahm a fost mai bun decât *Blumenthal* - căci el se numea Oskar - sau decât *Lindau*. În comparație cu ceea ce se făcea în anii '70 și la începutul anilor '80, naturalismul a fost, oricum, ceva mai bun. Dar el s-a perimat repede, fiindcă așa ceva nu e artă. A regăsi arta - aceasta e sarcina ce revine azi, aş zice, celei mai îndrăgite dintre anti-arte, artei actorului. Fiindcă, oricum, ceea ce se întâmplă pe scenă e încă și acum îndrăgit. Dar în activitatea scenei trebuie să pătrundă iarăși ceea ce e gândire artistică.

Cred că, pentru ceea ce mai rămâne de discutat, vor mai fi necesare două sau trei ore. Voi continua mâine.

PARTEA A TREIA

Arta actorului și restul omenirii

CONFERINȚA A XV-A

Dornach, 19 Septembrie 1924

Esoterismul interpretului de pe scenă

Orice activitate artistică își are și latura ei esoterică, în măsura în care trebuie să existe o anumită bază, pentru ca artisticul să fie elaborat din lumea spirituală. Dacă uităm că arta, atunci când e artă adevărată, provine din lumea spirituală, reapare în mod inevitabil rutina sau în locul artei apare un naturalism neartistic. Suntem împinși spre manierism, spre o activitate de rutină sau spre neartisticul naturalismului, dacă uităm că ceea ce zace în plăsmuirea artistică trebuie să fie neapărat o imagine a unei plăsmuiri spirituale.

În cazul artei actorului, în special, trebuie să reflectăm la faptul că instrumentul folosit aici suntem noi înșine. Dar, prin faptul că noi înșine suntem acest instrument, suntem nevoiți, în primul rând, să fim instrument, adică să ne facem obiectivi într-o atât de mare măsură încât să putem juca, așa zice, pe organizarea propriului nostru trup, în cel mai bun sens al cuvântului. Dar, pe de altă parte, actorul trebuie să rămână, totuși, un om care percepe, care simte, pe lângă aceasta, în sensul deplin al cuvântului, tot ce trăiește în jurul lui, pe care-l interesează tot ceea ce există acolo unde se mișcă cu arta sa.

Aspectul pe care-l ating aici este cu adevărat ceea ce actorul trebuie să resimtă drept împlinire a sa, ca actor. El înseamnă, așa zice, apropierea de esoterismul acestei meserii. Fiindcă pe actor îl pândește un mare pericol. El există, mai mult sau mai puțin, pentru fiecare dintre aceia care activează pe târâmul teatrului. Acest pericol există sau a existat cel mai mult în perioada în care teatrul ajunsese la o oarecare decadentă, tocmai la acei actori pe care-i numim, cu o expresie tehnică, cu o expresie care, în orice caz, nu ține de arta scenei, ci de arta culiselor, favoriții publicului. Favoriții publicului sunt cel mai mult expuși pericolului de a se transpune atât de puternic în lumea care se desfășoară pe scândurile scenei, încât din cauza ei uită foarte ușor legătura lăuntrică afectivă, de sentiment, cu lumea din afara scenei. Și mereu și tot mereu facem cunoștință cu niște actori care, de fapt, nu cunosc lumea, care știu foarte bine cum arată un caracter la Shakespeare, la Goethe, la Schiller. Ei îi cunosc pe Wilhelm Tell, pe Hamlet, pe Macbeth, pe Richard al III-lea. Cunosc un frivol tăbăcit dintr-o comedie sau alta; cunosc lumea întreagă, așa cum e ea oglindită în literatura dramatică, dar nu cunosc oameni reali. Și acest lucru se propagă adeseori până la o anumită parte a publicului spectator. Asistăm apoi, în repetate rânduri, la situații de acest fel: când vine vorba, cumva, de un caz întâmplat în viață, când cineva vorbește despre o situație din viața reală, cel care trăiește cu totul în sfera teatrului va începe, în mod inevitabil, să-ți relateze ceva dintr-o piesă oarecare. Asemenea lucruri se repercutează atunci, sub o formă nespus de falsificatoare, asupra întregului gust public, în așa fel încât, adeseori, nu se mai poate vorbi de gust, ci, cel mult, de pervertirea gustului.

Din acest punct de vedere, au putut fi viețuite lucruri nespuse de triste în perioada în care a fost reprezentată drama "Țesătorii" de Gerhart Hauptmann. Imaginați-vă tot ce au văzut acolo inimile cele mai gingașe, cu jupoanele cele mai lăsnitoare, cu rochiile cele mai decoltate, în timp ce se desfășura acțiunea acestei piese, "Țesătorii", lucruri pe care nici nu le-ar fi dat prin gând, în viață, să le lase să se apropie de ele. Lucruri de care, în viață, ar fi fugit ca de un leu înfuriat, au fost privite de ele, pe scenă, cu încântare: cum niște oameni mănâncă un câine mort. Atât de departe s-a ajuns.

Nu vreau să obiectez, în acest context, împotriva faptului de a se privi pe scenă cum e mâncat un câine mort. Vă rog să nu mă înțelegeți greșit. Nu obiectez nimic față de folosirea artistică a acestui motiv, obiectez doar împotriva pervertirii gustului, care există aici. Eu vreau să vorbesc despre pericolul care constă în faptul că omul se distanțează de viață și nu mai trăiește, în cele din urmă, din viață, decât ceea ce e reproducere, decât ceea ce e produs pe scenă. Acest pericol există, în primul rând, pentru actor. Dar tocmai actorul are la îndemână mijlocul cel mai eficient de a învinge acest pericol. Tocmai arta sa, dacă e înțeleasă așa cum a fost înfățișată aici arta modelării vorbirii, de îndată ce el ajunge de la exoterism la esoterismul prelucrării artei sale, e aceea care-l poate ajuta să depășească această tendință de a se ridica deasupra vieții și de a se cufunda cu totul, pierzând contactul cu viața reală, în imitarea vieții pe scenă.

Aceasta se întâmplă dacă actorul reușește să facă în așa fel încât ceea ce a elaborat în sensul modelării vorbirii - și deja în școala de actorie trebuie făcute, conform cu ceea ce spun eu aici, exerciții în acest sens, să zicem: un monolog, un dialog sau altceva, pe care tocmai l-a lucrat - să meargă de la sine, datorită exercițiului, ca și cum ar fi dus de fluxul modelării vorbirii. Înțelegeți-mă bine: actorul trebuie să ajungă până acolo încât fluxul modelării vorbirii să meargă de la sine, încât înainte de repetiția generală, de exemplu, să fie cu totul gata - ca și cum ar fi mecanismul unui ceas bine tras - ca ceea ce a fost modelat prin arta vorbirii să se desfășoare fără ca el însuși să mai depună mare efort, astfel încât acest pasaj să fi devenit în interiorul său, într-un anumit sens, o entitate de sine stătătoare.

E și mai bine dacă actorul poate să facă asta cu destul de mult timp înainte de repetiția generală; atunci e și mai bine. Dacă s-a ajuns atât de departe cu modelarea vorbirii, vom avea posibilitatea - pe care n-o avem, dacă în momentul când reproducem textul, mai suntem nevoiți să ne ocupăm de conținutul lui, așa cum o facem când îl citim sau îl auzim, când în el mai trăiește în mod nemijlocit conținutul de idei în proză. Trebuie să fi ajuns, deci, până la depășirea conținutului de idei în proză, trebuie să fi făcut în așa fel încât materialul modelat artistic al limbii să curgă prin propria lui putere și apoi - acum urmează lucrul cel mai important - ca actorul să se poată dăruia total, cu partea interioară eliberată de modelarea vorbirii, fără a fi deranjat de modelarea vorbirii, să se poată dăruia, deci, aceluia ceva pe care l-a creat în curgerea însăși, să se poată dăruia textului cu un entuziasm ce țâșnește în sus sau cu durerea cea mai profundă. Dar mai întâi trebuie să fi realizat celălalt lucru; în acest caz, el a reușit să-și elibereze din nou viața sufletească interioară. În acest caz, el poate participa cu

ceea ce creează el însuși - tot fără a lăsa ca viața sufletească, viața interioară să fie deranjată de activitatea creatoare artistică -, la fel cum participă la ceva care îi vine în întâmpinare de la un alt om.

Vedeți, acesta e aici principalul, ca actorul să-și păstreze liber pe omul din sine însuși, adică să nu fie prizonierul a ceea ce modelează, dar să poată participa sufletește cu întreaga lui forță elementară la toate stările de "jubilând până la cer, întristat de moarte", după ce ele au devenit mai întâi obiective, prin modelarea artistică.

În acest caz, actorului îi va deveni familiar un anumit sentiment care, aș zice, e o parte componentă a esoterismului său interior, un sentiment care, atunci, va fi chiar mai puternic decât la alți oameni, care nu sunt actori. El va ajunge să aibă sentimentul următor - și asta e important: Ceea ce trăiește în opera dramatică, ceea ce eu înfățișez, începe să mă intereseze când intru în scenă; asta face parte din activitatea scenică. Am nevoie de luminile rampei - din partea mea, dacă ne exprimăm grosolan, poate să se întâmple și fără luminile rampei, firește, dar cred că înțelegeți ce vreau să spun -, am nevoie de luminile rampei, dacă e să trăiesc în această operă dramatică. - Lucrurile se vor decanta. Și tocmai decantarea e aici lucrul cel mai minunat. Ceea ce actorul și-a recucerit el singur, și cu care poate participa, în timp ce produce pe scenă, îl va face să caute cu o dorință intensă tot ceea ce există afară, în viață. Se va forma astfel o frumoasă graniță între viață și scenă.

În epoca actuală, acesta e aproape un ideal, fiindcă eu am cunoscut destul de mulți actori care în viață jucau teatru, iar pe scenă erau destul de mediocri. Am văzut asemenea lucruri chiar într-un sens mai larg. Mi-a fost dat să fiu martor, de exemplu, la următoarea situație, care proiectează o lumină foarte interesantă asupra a ceea ce încerc să explic aici. Am cunoscut, pe când trăiam la Berlin, un medium, care era foarte convingător pentru oamenii din jur, într-un mod extrem de bizar. Oamenii erau absolut perplecși în fața performanțelor atinse de acest medium. Când sta pe sofa, el putea să spună, în modul cel mai uimitor, lucruri pe care nu le avea de spus el însuși, pe care alți oameni le aveau de spus. Apărea, să zicem, Cezar, și mediumul vorbea întocmai așa cum vorbea Cezar. Mediumul putea fi posedat de Cezar sau de altcineva, nu mai știu exact cum erau celelalte lucruri; dar la acest medium apăreau asemenea fenomene de posedare. Oamenii erau încântați, uimiți la culme. Ei bine, acest medium era actor la un anumit teatru. Și în acel teatru mai lucra un alt actor, cu care eu eram foarte bun prieten, pe care-l cunoșteam de mult timp. Așa că, după o asemenea reprezentație, după o asemenea demonstrație de mediumnism, l-am întrebat pe acest medium: Oare și acest om vă cunoaște foarte bine? El mi-a răspuns: Da, da, el spune întotdeauna, când vede o asemenea demonstrație: Ce actor excelent sunteți! - Iar eu simt întotdeauna nevoia să răspund - zise acel medium -: Dar sunt colegul dvs. Vedeți doar că pe scenă nu progrez deloc, că nu sunt în stare să fac nimic! - El n-ar fi fost în stare să-l întruchipeze pe Cezar pe scenă, așa ceva n-ar fi mers deloc; dar acolo, pe sofa, putea s-o facă atât de bine, încât oamenii credeau, și, până la un anumit punct, pe bună dreptate, că din el vorbește însuși Cezar, astfel încât celălalt, care a devenit apoi director, l-a considerat întotdeauna un actor foarte bun, cât timp

se manifesta ca medium. Când apărea ca medium, totul era așa cum trebuie, până la mimica feței, dar pe scenă el era ca o bucată de lemn și avea un chip absolut rigid.

Aveți aici, sub forma cea mai puternică ceea ce arta actorului nu trebuie să fie niciodată: o stare pasivă de emoție directă, a juca într-o stare de emoție directă. Mediumul era posedat, firește, de toate acestea. Un actor nu are voie să fie posedat de rolul său, el trebuie să se raporteze la rolul său în felul descris, în așa fel încât acesta să fie obiectiv pentru el, în așa fel încât să-l simtă drept plăsmuire a sa proprie, dar el să stea alături de această plăsmuire proprie cu propria sa formă umană și să ajungă la stările de "jubilație până la cer, întristare de moarte" raportându-se la ele ca la ceva care apare în lumea exterioară.

Acest lucru poate fi învățat, dacă actorul își învață rolul în felul descris adineaori. Și asta e necesar. Atunci, actorul își găsește esoterismul său.

Am vorbit deja ieri despre faptul că, printre modalitățile actuale ale meseriei de actor trebuie să se aibă în vedere că avem de-a face cu o decorare a scenei, cu luminile ci ș.a.m.d. Nu vreau să resping teatrul în aer liber, totuși, azi putem vorbi în mod practic despre arta actorului numai dacă vorbim având în vedere scena obișnuită.

Dar acum vom lua teatrul la modul absolut general și vom încerca să vedem, tocmai observând ce este scena noastră modernă, ce înseamnă o scenă ca aceea din vremea lui Shakespeare. Această scenă din vremea lui Shakespeare nu ne-o reprezentăm așa cum arăta ea pe atunci, dacă vedem un spectacol actual cu o piesă de Shakespeare. Fiindcă pe atunci exista o încăpere în genul sălii mari a unui han, și în această sală ca de han ședea plebea periferiilor londoneze din acea epocă. Mai exista și un fel de scenă, în stânga și în dreapta, pe scenă, se aflau scaune: aici, pe scenă, ședeau cei de un rang mai aristocratic și oamenii de teatru. Așadar, tot ceea ce era mai aproape de viața teatrului sau de societatea mai bună, se afla în imediata apropiere a celor ce jucau. Când jucai pe scenă, te simțeai întotdeauna pe jumătate pe scenă, pe jumătate în mijlocul publicului. Erai încântat când aveai de rostit ceva "aparte", astfel încât te îndreptai spre public. Prologistul era un personaj de la sine înțeles, primul care se adresa publicului. A lua în seamă publicul, acesta era un lucru extrem de obișnuit. Publicul lua și el parte la jocul de pe scenă, chicotind, urlând sau hăulind, chiuind de bucurie sau aruncând pe scenă cu mere stricate. Toate acestea nu erau niște rarități, ci făceau parte din viața obișnuită de teatru. Mai exista încă, nu-i așa, această concepție, care mergea mai mult în direcția genialității decât a filistinismului, care-i împingea puțin până și pe filistini - fiindcă și printre spectatorii de atunci se aflau filistini - spre genialitate. Tocmai actorul *Shakespeare* se pricepea extraordinar de bine cum să-i ia pe spectatori. Încercați să ascultați cadența frazelor lui Shakespeare. Și veți găsi atunci că el știa cum să-i aibă pe spectatori; de fapt, el vorbea din inima spectatorilor săi.

Nu e deloc adevărat că azi, când ascultă jucându-se o piesă de Shakespeare, oamenii ascultă cu simțul adevărului. Ei nu fac deloc asta, fiindcă azi nu se mai ascultă așa cum se asculta odinioară, pe vremea când juca Shakespeare cu trupa lui.

Așadar, după cum am spus, întreaga artă a teatrului poate fi sintetizată prin ceea ce eu voi mai avea de spus azi în legătură cu o anumită caracteristică.

V-am descris ieri un lucru, despre care s-a putut crede, inițial, că nu are nici o legătură directă cu dezvoltarea actorului: această viețuire a curcubeului. Dar, dragii mei prieteni, în cazul unor asemenea lucruri trebuie să ne fie clar că ele au legătură cu procesele mai adânci ale vieții. Noi nu știm prea bine nici ce se petrece în ființa unui om când, de exemplu, i se înroșesc obrajii tocmai din cauza unui anumit fel de mâncare. În interiorul omului se petrec tot felul de lucruri, care se sustrag observației nemijlocite. Tot așa, trebuie să gândiți și în legătură cu această viețuire a curcubeului, că de la ea nu se poate trece imediat, printr-o gândire raționalistă și din nevoia de cauzalitate, la ceea ce ea poate deveni pentru actor, dacă el are o astfel de trăire. Dar veți vedea, fără îndoială, cât de spiritual își folosește corpul pe scenă un actor care a avut această trăire; nu cu o mobilitate iscusită, ci cu o mobilitate artistică. Mobilitatea artistică poate fi dobândită numai pe calca cea mai lăuntrică. Și pentru așa ceva e necesar ceea ce v-am descris ieri. Și mai sunt necesare și alte lucruri.

E necesar, înainte de toate, ca actorul să-și dezvolte o sensibilitate subtilă față de viețuirea viselor. Și putem stabili chiar, ca axiomă a artei actoricești, fraza: Cu cât un actor se antrenează pentru a trăi mai bine în lumea viselor sale, amintindu-și formele și figurile din visele sale, aducând mereu, în mod conștient, în fața sufletului, ceea ce a trăit în visele sale, cu atât mai bună va fi ținuta sa pe scenă, nu ținuta exterioară, ci ținuta artistică, adecvată stilului, pe parcursul întregului spectacol.

Si aici începe deja pentru actori esoterismul mai adânc al artei lor: facultatea de a se adânci cu multă înțelegere în lumea viselor, în așa fel încât să ajungă până în punctul în care se observă o anumită deosebire - care e viețuită în mod obișnuit de oameni, dar nu suficient de intens. Trăim altfel, atunci când ne formăm reprezentări și simțim și percepem în plin vârtej al vieții. Nu-i așa, e o altă atitudine lăuntrică a sufletului, când ne aflăm la un five o'clock tea și - la acest ceai de la ora cinci, dacă vreți - un maestru de ceremonii, care face tot felul de mișcări dansante, se lansează în mod vanitos în mici anecdote pe care le are de povestit, când dansatoarea Müller își arată grațiile sub o formă sau alta, când un profesor țepăn, care cu greu a fost adus la acest five o'clock tea, se simte obligat să-și exprime admirația față de un lucru sau altul, cu o participare interioară bine jucată, în sunete pe care nu le articulează complet - ei bine, așa putea continua încă mult timp cu descrierea unei anumite realități. A sta astfel în mijlocul vieții e altceva - merge spre una dintre extremele vieții - decât atunci când, în singurătate, lăsăm ca prin suflet să treacă visele noastre. Trebuie să simțim însă ce mare deosebire este între aceste două stări, trebuie să dezvoltăm un sentiment lăuntric față de ceea ce înseamnă să te freci de viața exterioară - vreau să spun "să te freci sufletește" de viața exterioară - până la cealaltă stare, absolut diferită, în care, adunat cu totul în tine, te lași în seama a ceea ce, ca trăire aparent foarte slabă, care e prezentă însă într-o puternică intimitate sufletească, se derulează ușor, așa cum fac visele. A parcurge în concentrare interioară, în antrenament interior, această cale interioară a sufletului, de la situarea în vârtejul vieții și până la viețuirea singuratică a visului - a parcurge această cale, așa zice, prin exerciții esoterice: aceasta înseamnă să te pregătești pentru o înțelegere plină de viață a interpretării de pe scenă.

Fiindcă veți interpreta într-un mod cu adevărat plin de viață un rol numai dacă,

mai întâi, vi l-ați însușit atât de profund cum ne însușim viața, atunci când ea ne întâmpină cu toate detaliile ei haotice care pot să ne macine sufleteste, dacă veți începe aici cu pregătirea rolului dvs. Și dacă veți reuși să vă interiorizați tot mai mult acest rol, astfel încât, în cele din urmă, să-l posedați în același mod intim în care posedați un vis când vi-l amintiți. Bineînțeles că toate acestea sunt niște idealuri, ele ne pun, totuși, pe drumul just. Acest lucru ar trebui să se facă însă în paralel cu un altul: trebuie să aducem rolul până la aceea modelare firească a vorbirii pe care am descris-o mai înainte. Facem, așadar, în ceea ce privește rolul, în așa fel încât, pe de-o parte, să-l putem visa, încât diferitele pasaje să ni se dizolve în contururi imprecise, ajungând prin aceasta tot mai mult și mai mult, chiar dacă în mod cu totul schițat în linii mari, să resimțim părțile rolului, întreaga piesă, ca pe un mare tot, astfel încât pasajele izolate să dispară pentru noi, să dispară pentru noi conținutul detaliilor, astfel încât să putem așeza în fața sufletului nostru, într-o singură clipă, o impresie generală de consistența visului. Apoi să ne putem smulge din această impresie și să putem produce și reproduce, într-un mod de la sine înțeles, ceea ce am modelat din punctul de vedere al vorbirii, în felul descris. Dacă se vor parcurge în paralel aceste două căi de pregătire, atunci rolul va fi așa cum trebuie, atunci rolul va deveni.

Cred că, din acest punct de vedere, se vor întâlni, în modul de a înțelege arta, actorul, cântărețul vocal, instrumentistul. Fiindcă și pianistul, de exemplu, ar trebui să ajungă atât de departe încât - exprimându-ne într-un mod cam extremist - să poată cânta bucata muzicală respectivă și în somn, încât să existe aceste posibilități de mișcare de la sine înțelese. Pe de altă parte, de la ceea ce a fost realizat prin propria sa artă, el trebuie să poată ajunge din nou la acel "jubilând până la cer, întristat de moarte" despre care am mai vorbit. Nu e însă voie să se ajungă la situația - aici, iarăși există un pericol - că ne umflăm tot mai mult în cap, din cauză că jubilăm până la cer, încântați de propria noastră măiestrie - în asemenea cazuri, partea cu "întristat de moarte" se omite, de obicei -, ci trebuie să rămânem în conștiința deplină a faptului că ne-am obiectivizat pe noi înșine.

Dacă preparăm în acest fel, pe baza unei receptivități fine la ceea ce ține de sfera visului, și dacă, totodată, există acel mod de obiectivizare prin arta modelării vorbirii, pe scenă vor putea fi prezentate, într-adevăr, lucrurile cele mai bune pe care actorul respectiv le poate prezenta și vom avea atunci încă ceva, în completare. Fiindcă, în momentul în care am adus întreaga lucrare dramatică până la stadiul acestei impresii generale, când detaliul nu mai e prezent pentru noi decât colorat de mână, în linii mari, când privim totul ca pe un tablou pentru care simțim ceva, în această clipă a venit și momentul cel mai favorabil pentru a da formă scenei în mod just, așa cum am dat de înțeles aici. Veți da greș întotdeauna, dacă veți compune imaginea scenei ca pe un mozaic format din ceea ce simțiți la diferitele scene ale piesei. Veți obține o imagine scenică unitară dacă veți ajunge să aveți o trăire afectivă a piesei ca întreg, astfel încât să vă puteți întreba întotdeauna, după ce ați simțit-o ca întreg: Cum e la început, cum e la mijloc? - și totuși, întregul să fie mereu prezent.

De-abia dacă ați ajuns aici aveți dreptul să vă formați o judecată și să știți cât de departe puteți merge în spațiul scenic scaldat în luminile rampei, într-o iluminatie

nocturnă, care trebuie să creeze, totuși, firește, iluzia zilei, dacă e necesar, sau cât de departe puteți merge, în ceea ce privește aspectul exterior al scenei, printr-o afinitate absolut elementară cu ceea ce spun oamenii de pe scenă, sau, în ce măsură puteți trece, pur și simplu, și la interpretarea în aer liber. Toate acestea cer un stil anume, care nu poate fi găsit sau descris în mod rațional, care trebuie găsit în sfera simțirii, prin faptul că înaintăm în înțelegerea operei dramatice atât de mult cum am arătat-o adineaori. În acest caz, vom afla următorul lucru. Când se pune problema să realizăm condițiile obișnuite ale scenei, vom simți acum întreg tabloul. Vom avea acest sentiment: în condițiile obișnuite ale scenei noastre e necesar să ascultăm cât mai mult de ceea ce simțim drept tablou de ansamblu. Scena noastră, cu luminile ei, cu decorurile ei amănunțite, cere, de-a dreptul, să parcurgem tot drumul până la imaginea de ansamblu, ca de vis, a întregului tablou, a întregii piese. Cu cât, pe scenă, imaginea de ansamblu face mai mult impresia de fantezie pe jumătate visată, cu atât e mai bine pentru o reprezentare de scară pe scenă. Impresia de viață, de ceva realist, se naște tocmai dacă ceea ce se vede pe scenă dovedește că această imagine a ei provine din vise transpuse în fantezie.

Dar nu puteți privi în același fel și natura exterioară. Să mergem spre cealaltă extremă. Dacă prezentați un spectacol în aer liber, nu veți putea modela prea mult scena, în afară de faptul că veți căuta peisajul cel mai potrivit ca decor pentru o piesă sau alta, și acest lucru se face, desigur, în mod corespunzător, fiindcă vrem, firește, să așezăm teatrele undeva; în acest caz, nu sunteți deloc liberi, trebuie să acceptați ceea ce există deja.

Dar, dacă suntem în stare să ajungem până acolo încât să simțim piesa în modul acesta, ca pe un tablou, ca pe un întreg, și dacă, reținând acest sentiment, facem să apară pe fundalul tabloului oferit de natură - trebuie să fim destul de activi lăuntric și să putem privi ceva în ansamblu -, atunci ar fi normal să putem ajunge până acolo încât în fundal să avem, de exemplu, peisajul real, iar aici (desenează) locurile spectatorilor, care, în mijlocul naturii, arată întotdeauna oribil în fața scenei - o rotondă sau așa ceva -, iar în fundal imaginea piesei creată de noi înșine, țesută parcă din vise. Ea acoperă tot restul, ca o ceață.

Nu vă mirați că descriu lucrurile în acest fel, fiindcă ceea ce urmează să fie plasmuit sub formă artistică trebuie să izvorască din viața sufletească. Și atunci nu e de mirare că trebuie să ne întoarcem până la trăirea sufletească. În fața naturii, care ne este dată din exterior, stă ceea ce viețuim din piesă, ca o formă cețoasă. Vom vedea, dacă avem această reprezentare și dacă o pătrundem cu gândirea în mod energic, că, tocmai datorită acestei reprezentări, tot ceea ce se află în fundal - stânci, în depărtare niște munți încă acoperiți de zăpadă, o coastă de deal împădurită, niște pajiști, tot ceea ce apare în dosul acestei forme cețoase - are un efect puternic. Are un efect inspirator tocmai asupra a ceea ce, în acest caz, trebuie să așezăm drept mască pe chipul unui personaj - poate fi o mască realizată prin machiaj sau una adevărată, grecii foloseau măști adevărate, din cauză că le resimțeau ca pe ceva foarte natural, de la sine înțeles. Vom constata atunci că, în natura de afară, natura însăși ne poruncește să colorăm tot ce se leagă de modelarea vorbirii într-un mod mult mai decis decât în intimitatea

unui spectacol de seară, dat într-o sală de teatru. Diferiții actori vor fi nevoiți să se deosebească mult mai mult unii de alții, în ceea ce privește claritatea, în ceea ce privește colorarea clară a caracterelor - atât în ceea ce privește claritatea situației, cât și a caracterului - decât e necesar într-un spectacol de seară, dat pe scena unui teatru.

Exersarea și trăirea unor asemenea lucruri nu sunt importante doar pentru diferitele spectacole, în așa fel încât să le folosim cu aceste ocazii, ci ele sunt importante pentru însăși pregătirea profesională a actorului. E un actor bun de-abia acela care a trecut în viața lui prin asemenea lucruri, acela care a simțit în ce fel trebuie situate în fiecare caz concret glasurile diferiților parteneri și cum trebuie ele situate în celălalt caz, când se joacă în aer liber.

Lucrurile pe care vi le-am descris aici și care, în epoca noastră, trebuie exersate de actor într-un mod cu adevărat conștient, erau făcute de actori ca Shakespeare și cei din trupa lui în mod cu totul instinctiv. Ei aveau toate acestea în instinct, fiindcă aveau o fantezie imaginativă. O vedem și din felul în care Shakespeare făcea modelarea vorbirii. Ei aveau o fantezie imaginativă. Iar Shakespeare era în stare de amândouă aceste lucruri. El își dezvoltase facultatea deosebită - vă puteți convinge studiind pasajele cele mai caracteristice ale pieselor sale - de a percepe ceea ce viețuiesc în sufletele lor spectatorii din stânga și cei din dreapta și cei din față, atunci când un actor rostește un cuvânt pe scenă; avea o facultate simpatetică subtilă, imponderabilă. Dar el avea o facultate simpatetică fină, imponderabilă și pentru tot ceea ce se putea întâmpla pe o scenă, care nu era, propriu-zis, decât un han puțin modificat. Fiindcă Shakespeare putea să viețuiască, de asemenea, foarte bine, atmosfera unui han adevărat, cu tot ceea ce se întâmplă acolo; el putea viețui foarte bine toate acestea. El n-a fost tocmai acel "om cu totul singuratic", cum ar vrea să-l caracterizeze unele cucuvele bizare. El se pricepea să privească ca pe un un tot unitar realitatea primitivă, brută, și, totodată, felul cum îi pune pe actori să apară pe scenă, felul cum apărea el însuși.

Dacă azi s-ar juca, pe o scenă modernă, cu tot rafinamentul scenografiei și cu efectele de lumini actuale, așa cum se juca în teatrul lui Shakespeare, cel puțin fetișcana de șaisprezece ani - ceilalți se vor fi obișnuit deja -, care ar merge pentru prima oară la teatru împreună cu mama ei, ar întreba-o cu siguranță pe aceasta, la primul pasaj jucat așa cum juca Shakespeare: Mamă, da' de ce strigă ăștia așa de tare? - Un om cu o simțire nesofisticată ar resimți felul shakespearian de a juca drept o zarvă neîntreruptă, drept strigăte amestecate dizarmonic unele peste altele. Dar acolo ele sunt la locul lor, și nu mai sunt strigăte, ci o artă teatrală desăvârșită, dacă avem în vedere și condițiile primitive oferite de acea scenă.

E necesar, dimpotrivă, să estompăm, și să estompăm nu numai în ceea ce privește sunetele, ci și intensitatea interioară, cu cât aducem de jur împrejur mai multe elemente scenografice și mai multe efecte de lumină. Fiind înconjurați cu acestea, nu e voie să se acționeze în mod intensiv. Aceste lucruri trebuie, pur și simplu, simțite, și în această simțire a lor constă aptitudinea artistică interioară, arta interioară a actorului. Tocmai aici e calea spre esoterismul său: a putea trăi sufletește în asemenea lucruri, a le putea trezi mereu în inima ta.

Dacă poate trăi în ele, în lăuntrul lui va prinde formă, treptat, tocmai acest lucru, așa cum rezultă din meditațiile sale. Ca om, el mai poate avea, firește, și alte meditații, dar meditația sa ca actor va rezulta în acest mod, și pentru el ea va fi justă așa. Dar atunci, tocmai în calitate de actor el va dezvolta în lăuntrul lui un interes din ce în ce mai larg și mai larg pentru tot ceea ce se petrece în viața din afara scenei. Acest interes se numără printre calitățile unui actor bun. Printre altele, ca să fii un actor bun, trebuie să-ți păstrezi și interesul cel mai larg față de toate aspectele cât de mici ale vieții. Un actor care nu poate admira într-un mod mult mai subtil decât un alt om drăgălășenia comică a unui arici, nu poate fi un actor bun. Un actor care nu poate să spună nici măcar: Cum a mai râs asesorul acela tânăr auzind anecdota asta, n-am să-l uit cât voi trăi -, un actor care nu poate să facă o asemenea remarcă din toată inima, din tot sufletul, nu poate fi nici un actor bun. Un actor care, după ce s-a demachiat, iese din teatru fără a fi năpădit de tot soiul de vise ciudate, care pot merge uneori până la coșmar, nu poate fi nici el un actor foarte bun. E necesar ca, mergând spre casă sau spre locul unde-și ia cina de obicei, așa cum e în viață, actorul să vadă asemenea lucruri, ieșite parcă din ceața visului: Ce dezgustător și-a îndreptat iarăși spre mine lornionul doamna aceea din loja laterală, tocmai când rosteam monologul cutare! Ce mult m-a deranjat faptul că, la pasajul cel mai serios, fetișcana aceea de la galeria cea mai de sus, a început să chicotească, fiindcă, în mod absolut evident, cineva o ciupise!

În timp ce jucăm, nu știm nimic despre toate acestea. Nu suntem conștienți de ele. Dar exact la fel cum, în viață, ne întoarcem uneori acasă, ne așezăm liniștiți, luăm o carte - și, dintr-o dată, pe pagina din fața ochilor apare ca un fel de plăcuță: Magazin de băuturi spirtoase - Remigius Neuteufel. - Stă clar pe pagina din fața noastră. Majoritatea oamenilor cunosc foarte bine acest fenomen. Nu e chiar atât de evident, totuși, plăcuța stă în fața ochilor noștri. Pe tot parcursul drumului n-am văzut nici o plăcuță, și, dintr-o dată, ea acoperă textul pe care tocmai îl citim: Magazin de băuturi spirtoase - Remigius Neuteufel. - După care, ne dăm seama că e o firmă pe lângă care am trecut; numai că ea, fără să intre în conștientă, s-a cufundat în semiconștient. Dacă lângă noi ar fi un medium și tocmai ar face experimentele Schrenck-Notzing, el ar face să apară, în locurile respective ale glandelor, emanația corespunzătoare - acestea sunt, toate, lucruri juste - și acolo, în ele, ar sta scris: Magazin de băuturi spirtoase - Remigius Neuteufel. - Asta s-ar întâmpla dacă am fi la un medium. În cazul omului normal, în fața cărții se așează ceva de felul unei ușoare halucinații; acel lucru e prezent în subconștient. În viața obișnuită, nu e nevoie să ținem seama prea mult de acest lucru, dacă nu suntem medici și nu ține de domeniul nostru să observăm cu o agerime enormă asemenea lucruri. În artă domnesc însă cu totul alte legi privitoare la sufletele umane. Aici, un actor nu va putea să fie deloc un actor bun dacă pe drumul spre casă nu-i poate veni în minte, intensificându-se până la coșmar: Cum și-a îndreptat băbăția aia de-acolo, de sus, lornionul spre mine! - în timp ce juca, n-a luat seama la acest lucru, dar acum bătrâna aceea se așează în fața sufletului său, cu ochii ei cenușii, cu sprâncenele împreunate, cu părul ros de vreme și cu degetele țepene, care țin lornionul. Ea stă ca un coșmar în fața sufletului său.

Aceasta e doar o dovadă a faptului că el trăiește în mod obiectiv în lucruri, că, deși joacă teatru, e bine situat în realitate, că viețuiește și lucruri pe care nu are voie să le ia în seamă - nu spun că nu are nevoie, ci că nu are voie să le ia în seamă - în timp ce joacă. Dar, în timp ce e dăruit cu întreaga lui conștiință conținutului pe care trebuie să-l prezinte, subconștientul are cu atât mai mult ocazia să observe cu agerime toate detaliile. Și, dacă actorul ajunge până aici - lucru pe care l-am caracterizat drept secret esoteric al interpretului de pe scenă -, astfel încât, părăsind scena, ieșind din sfera a ceea ce ține de viața scenei, intră în viață, atunci se face simțit subconștientul și, în acest caz, el traversează aceste diverse caricaturi pe care jocul actoricesc i le poate pune în fața ochilor; uneori și lucruri foarte frumoase.

În această privință, am fost martor mai demult la ceva cu totul minunat, când *Kainz* a venit de la un spectacol și a nimerit, cu toate aceste coșmaruri, într-o societate unde a cunoscut o rusoaică poetă, care i-a plăcut și împreună cu care se retrăgea apoi de ficcare dată într-una din camere, trăind împreună cu ea în aceste coșmaruri de după spectacol, în societatea de artiști. Era minunat să-i vezi - el nici nu se jena deloc, căci, dacă ar fi fost așa, nici n-aș aduce vorba despre asta -, dar a fost într-adevăr așa, aici continua să trăiască ceea ce el viețuise în mod subconștient în timp ce juca, stimulat, poate, de puternicul său dispreț față de publicul spectator -, căci Kainz era unul dintre acei actori care disprețuiau cel mai mult publicul spectator.

Dar asemenea lucruri, pe care nu le înfățișăm sub o formă raționalistă, pot să ducă, într-adevăr, la înțelegerea justă a artei actoricești. Trebuie să dai de capătul artei actoricești prin imaginație și imagini și figuri create de fantezie. Arta actorului nu suportă să se aducă în școală, ca profesori de actorie, niște oameni care nu au simțire artistică.

De fapt, întreaga artă nu poate suporta acest lucru. Orele cele mai proaste din școlile de artă le-am văzut întotdeauna atunci când, tocmai în asemenea școli, în școlile de actorie, a fost chemat un profesor de istoria literaturii sau un alt profesor, pentru a preda aici câteva ore răzlețe. Ceea ce urmează să trăiască în școlile de actorie trebuie să fie străbătut pretutindeni de un spirit cu adevărat artistic. Și despre artă poate vorbi în mod artistic numai cel care e în stare să trăiască cu întreaga sa ființă în această artă.

Vom adăuga mâine alte câteva aspecte esoterice.

CONFERINȚA A XVI-A,

Dornach, 20 Septembrie 1924

Mănuirea interioară a elementului dramatic și scenic

Destin, caracter și acțiune

Dezvoltarea istorică a artei dramatice e în măsură să proiecteze o oarecare lumină și asupra felului în care arta dramatică trebuie tratată în prezent. Fiindcă și arta dramatică veritabilă și-a făcut intrarea treptat în evoluția omenirii. Bineînțeles, în această artă au pătruns în permanență și lucruri neartistice, care o frânau. La tot ceea ce a apărut în cursul dezvoltării istorice trebuie să se adauge azi aspecte cu adevărat noi, pentru că omenirea a progresat în dezvoltarea ei.

Tocmai cel care trebuie să dea formă scenică unei opere dramatice va putea câștiga foarte mult în ceea ce privește impulsul său interior dacă va cunoaște și în mod lăuntric, esoteric, așa zice, diferitele piese îndreptățite și pe baza cărora s-a dezvoltat modul de a mânui elementul dramatic și scenic.

Există trei lucruri la care trebuie să luăm seama, nu într-un mod pedant-filistin, ci într-un mod artistic, dacă vrem să dăm formă scenică unei piese de teatru, pentru că aceste trei lucruri își au importanța lor, când scriitorul își plăsmuiește piesa, care pentru actor, așa cum am arătat, nu e decât un fel de partitură.

Ei bine, aceste trei lucruri sunt ceea ce a planat, în mod atotstăpânitor, așa zice, pe deasupra acelei vechi opere dramatice care s-a născut din misterii: destinul. Nu e nevoie decât să ne amintim de vechea dramă greacă, de felul cum destinul acționează în mod suveran, cum el se apropie de om, cum omul aproape nu intră în considerare, fiindcă destinul acționează cu putere suverană din direcția Zeilor - și vom înțelege atunci, de asemenea, cum se face că, în această tragedie a destinului, din sânul elementului pur artistic s-a putut naște tendința de a anihila, mai mult sau mai puțin, ceea ce e individual în om, de a-i pune pe chip o mască, de a tipiza ceea ce e individual în glasul uman chiar până într-acolo încât se vorbea prin anumite instrumente. Pe scurt, vom putea înțelege tot ceea ce, provenind, prin destin, de la Zei, a anihilat individualitatea, individualitatea umană. Nu e nevoie decât să ne amintim de tragedia antică. Ce a făcut aceasta? A făcut să apară pe scenă o acțiune grandioasă, copleșitoare, a destinului.

Nu trebuie să ne amintim decât de tragedia "Oedip" și vom înțelege. Dacă trecem însă în revistă vechile capodopere ale artei dramatice grecești, care tindea întotdeauna să înfățișeze destinul, vom constata că acestei vechi arte dramatice nu-i sunt proprii două lucruri în același mod predominant în care sunt proprii dramei moderne. Aceste două lucruri și-au putut face intrarea în arta dramatică de-abia atunci când a prins formă, într-un sens mai restrâns și apoi într-unul mai larg, epoca sufletului conștient. Fiindcă de-abia pe măsură ce sufletele umane au început să aibă o formă individuală, ceea ce s-a întâmplat în epoca sufletului conștient, a putut fi înfățișat

într-o dramă ceea ce numim iubire. Iubirea, așa cum apare ea în operele de artă dramatică, dintre un om și alt om, nu o întâlnim în același fel în tragediile antice. Întâlnim iubire, desigur, numai că acolo ea ține de destin, ține și de condițiile vieții sociale. Veți găsi acest lucru mai ales în tragedia "Antigona". Dar ca iubirea, iubirea dintre sexe, să intervină într-o asemenea măsură, plâsmuind piesa, acest lucru devine posibil numai când începe epoca sufletului conștient.

Si mai puteți vedea de aici un alt lucru, dacă veți compara, să zicem, opera lui *Aristofan*, batjocoritorul, cu ceea ce se conturează apoi pe scenă pe măsură ce se dezvoltă epoca sufletului conștient. Puteți lua oricât de multe piese din Antichitate, scrise în stilul lui Aristofan, veți găsi pretutindeni satiră, dar nu veți găsi nicăieri umorul cel eliberator. Și acesta, la fel ca iubirea, apare sub formă dramatică numai o dată cu epoca sufletului conștient. E demn de luat în seamă faptul că umorul, cu poziția lui eliberatoare, apare tocmai în acea epocă - în epoca sufletului conștient - în care simțul artistic uman pentru teatru se îndepărtează de aspectele legate de destin și începe să simtă plăcere văzând cum omul devine el însuși, în cursul desfășurării acțiunii, plâsmuitorul destinului.

În schimb, se acordă din ce în ce mai multă atenție caracterului uman. Pe lângă destin, apare acum cel de-al doilea element, caracterul. Devin interesați și sunt prezentați în mod interesant oamenii, oamenii de felul celor pe care-i întâlnim în viață. Numai că nu există încă o viziune întreagă, completă a ceea ce e absolut individual. Sunt create încă, mai mult, tipuri umane. Măștile din Antichitate sunt înlocuite de măștile caracterelor tipice. Acolo unde a existat cea mai mare dragoste pentru arta dramatică, cel mai mare talent pentru teatru, în țările romanice, apar măștile de caracter, măștile de caracter care vestesc în mod atât de minunat faptul că există interes față de ceea ce, în om, e purtătorul caracterului individual.

Numai că încă nu există posibilitatea de a se ieși cu totul din cadrul unei anumite tipizări a caracterului. Dar omul e transpus în situația care face din el masca unui anumit caracter. Și există multă pricepere în a-l situa pe om în lume în așa fel încât masca sa de caracter să poată fi înțeleasă cu ajutorul cadrului pe care i-l creează lumea.

Studiați din acest punct de vedere acele drame populare care apar o dată cu epoca sufletului conștient, mai ales în Italia; dar și celelalte țări imită acest lucru. Acum începe să se trezească interesul pentru om, interesul pentru caracter, dar și interesul pentru felul cum caracterul ia naștere din mediul său. Acesta e un lucru care acționează apoi până în epoca lui Shakespeare și care încă mai poate fi perceput la Shakespeare în mod clar. Italianul observă că acei oameni care au un caracter elitar, care sunt bine situați din punct de vedere social, care au și ceva bani în portofel și, de aceea, pot fi oameni bine situați din punct de vedere social, cresc de predilecție, în acea epocă, la Veneția. De aceea, în dramele populare ale epocii întâlnim peste tot costumul venețian la cei care apar pe scenă drept așa-numiții Pantaloni - aceasta e masca lor de caracter. Ei poartă întotdeauna haine venețiene, și vorbesc, de asemenea, cu accent venețian. Aceasta e o mască de caracter. Ea părăsește cadrul dramei bazate pe destin și în prim-plan apare omul.

Drept o a doua mască de caracter ne va întâmpina în aceste piese de teatru -

asemenea piese au existat cu sutele, cu sutele, ele chiar erau înzestrate cu o mare genialitate populară, aici există întotdeauna ceva din neguțătorul venețian -, ne va întâmpina omul erudit. Apare eruditul, învățatul, dar sub forma avocatului, care e un mare glumeț; caracterul său e acela de mare pișicher. Un asemenea pișicher e întotdeauna din Bologna, și el chiar poartă costumul avocaților bolognezi, care se purta la Universitatea din Bologna. Aceasta e, deci, a doua mască de caracter care ne întâmpină.

Al treilea e șmecherul, vicleanul uns cu toate unsorile, care se trage din popor, e Brighella. El e împreună cu Arlechinul, care e întotdeauna și prostănaclul, și se trage tot din popor. Acești doi oameni, șmecherul din popor și prostănaclul din popor, sunt originari întotdeauna din Bergamo.

Cameristele, aceste doamne destul de pipăite, care au tendința de a pune mâna pe frînele casci, sînt întotdeauna originare, mai mult sau mai puțin, din Roma, în mod evident, după obiceiul vremii, și, de regulă, în aceste piese populare, se îmbracă după moda romană. Oamenii de pe atunci știau să observe cu exactitate.

Vedem conturându-se astfel, într-un mod extraordinar de puternic, ceva care face trecerea spre caracter. Și din toate acestea putem să ne dăm seama, deja din punct de vedere istoric, aș zice, cât e de necesar pentru formarea actorului ca el să afle felul în care se tipizează caracterul, cum se naște acesta din sânul mediului său, pentru ca să-l poată individualiza apoi cu atât mai mult, cu o forță elementară.

De aceea, în acest scop e chiar foarte bine dacă încercăm să vedem cu ce umor viu, eliberator, erau înzestrați oamenii din acea vreme, oamenii care au creat aceste piese de teatru, nu numai în calitate de scriitori. Fiindcă pe atunci, bineînțeles, scriitorii nu jucau un rol prea important. O asemenea piesă, sub forma în care venea de la scriitor, nu era pentru actor nici măcar o partitură; de-abia acesta trebuie să întregească, de fapt, poantele. Se conta nespun de mult pe ceea ce făcea actorul.

Vedem, deci, literalmente, în aceste drame, cum ceea ce ține de destin dispare și cum în fața spectatorului, pe scenă, e înfățișată acțiunea izvorâtă din caracter. Pe atunci, oamenii de teatru erau foarte conștienți de faptul că ei au de-a face cu publicul și că trebuie să trăiască cu publicul.

Destinul și caracterul, luate împreună, au făcut să se nască apoi cel de-al treilea element, acțiunea:

1. Destin	}	3. Acțiune
2. Caracter		

De aceea, înainte ca în opera dramatică să înceapă acțiunea, cu desfășurarea ei, care se configurează după caracter și destin, odinioară pe scenă apărea întotdeauna un "exclamator" - se și folosea acest nume latin -, care făcea, cam la fel cum ați văzut deja la spectacolele cu jocurile de Crăciun, un fel de interludiu moral, fiindcă pe atunci de pe scenă se dădeau multe impulsuri morale. De aici nu trebuie să tragem

concluzia că în acele vremuri morala era ceva deosebit de des întâlnit, ei, mai degrabă, că ea era destul de ușuratică și că, de la înălțimea scenei, se simțea nevoia unei ameliorări. În cazul unui asemenea lucru, trebuie să găsim întotdeauna perspectiva justă din care să-l privim.

Ei bine - poate că nu e într-un totu exact, dar, după cum am mai spus, au existat sute de asemenea piese -, aș vrea să caracterizez acum o asemenea piesă, tocmai pentru că de aici se poate vedea ceea ce voi avea de discutat după aceea.

La începutul uneia dintre aceste sute de piese întâlnim o situație, dar ea iese la iveală numai prin mijlocirea caracterelor. Situația e următoarea: într-o anumită localitate, care poate că nici nu e prea departe de aici, veniseră țiganii. Pe atunci, țiganii erau păgânii. Iar sătenii se considerau creștini.

O piesă avea cam următoarea desfășurare a acțiunii. Seamănă foarte bine cu una sau alta dintre piese, dar eu vreau să descriu totul în general, sub forma tipică. Îl vedem, deci, pe Rudi, bărbatul, pe Greta, nevasta, care apar pe scenă purtând între ei o discuție. Rudi îi spune nevastei să încuie bine toate dulapurile și lăzile cu lucruri de preț, fiindcă păgânii sunt prin preajmă; o să fie multe furturi, fiindcă meseria lor e hoția. Greta îi răspunde: Așa o să fac, aș fi făcut-o și din capul meu, nu trebuie să-mi spui tu ce să fac. Dar să mai știi că tu ești un mare bețivan. Îi bagi cărciumarului mai mulți bani în buzunare decât ne-ar putea fura țiganii. Trebuie să te potolești, așa nu mai merge.

Ei bine, Rudi al nostru e destul de jignit, fiindcă Greta e o femeie energică. După ce a tăcut puțin, el suspină: Ei bine, am să mă duc la țigani, ca să-mi spună ce fel de tip sunt; căci, în afară de furat, ei știu și să ghicească.

Ești un mare prostănac, dacă crezi ce spun țiganii. Toate astea sunt tâmpenii. Mai bine să faci economii, în loc să te mai duci și la țigani - spune Greta.

Dar el nu se lasă.

Mai întâi vrea însă să-i spună nu numai Gretei ce are de făcut, de vreme ce au venit păgânii, ci și grăjdarului. Grăjdarului îi poruncește să încuie bine toate grajdurile și să ducă gunoiul afară, pe ogor. Acuma și grăjdarul devine vorbăreț. El aduce vorba despre faptul că Greta a îngropat, a ascuns în grajd opt guldeni renani veritabili - pe atunci aceasta reprezenta o avere. El, grăjdarul, cunoaște locul. Și acuma, Rudi e cuprins de șiretenia prostănacului; totuși, se duce mai întâi la țigani, le cere țăganilor să-i spună ce soartă îl așteaptă.

Vedem cum aici apare tema destinului, în care oamenii nu mai cred, și care a ajuns în lumea țăganilor.

Țiganca îi spune: Ei da, tu ești un om bun, foarte bun, dar ai o nesvastă mânioasă - ea îți face viața amară. Iar tu, tu bei prea mult.

La naiba - gândește el - asta știe multe, în dosul prezicerii ei e ceva.

Vezi tu - îi spune țiganca -, dacă ai să îmbraci un costum mai bun, haine mai bune și dacă ai să te plimbi ca un om cu importanță, mai poți deveni primarul satului, dacă ai bea mai puțin.

Drace! Asta îi intră în cap.

Si acuma, spusele grăjdarului aduc roade. Dar mai întâi, țiganca vrea să-și

primească plata pentru această prezicere. Dar el nu are nici o para, fiindcă Greta nu-i dă niciodată nimic. Atunci, el își zice: Mi-ai spus că dacă îmbrac haine mai bune, voi deveni primar. În acest caz, am să vă ajut la hojiile voastre. Aceasta să vă fie plata. - Frumos, cam spre aceasta se îndreaptă lucrurile, nu-i așa.

Si acuma, el se întoarce acasă. Dar lucrul acesta nu-i iese din cap: vrea să aibă haine mai bune, ca să poată deveni primar. Așa că se duce și dezgroapă cei opt guldeni renani despre care știe grăjdarul și-l trimite pe acesta cu cei opt guldeni renani la oraș, în orașul învecinat.

Ei bine, grăjdarul ia cei opt guldeni renani, se duce la oraș, la neguțatorul de postavuri și-i spune: Stăpânul meu, care stă afară, ar vrea să cumpere diferite postavuri, în diferite culori, mi-a poruncit să i le aduc, fiindcă vrea să-și comande niște haine, deoarece trebuie să devină primar, așa că vrea să vadă diferite postavuri.

Postăvarul spune: Nu-l cunosc pe stăpânul tău, nu știu ce are să se întâmple cu postavurile.

Ei - spune grăjdarul -, e un om dintr-o bucată, nu-i așa, iau cu mine postavurile. O să iasă cum trebuie, ai să vezi.

Vără în buzunar cei opt guldeni renani și, pe o altă cale, schimbă în argint bucata de postav și se duce înapoi, la stăpânul său, fără nimic. Pe stăpân l-a înșelat luându-i cei opt guldeni renani, pe postăvar l-a lăsat fără postav. Acum el se întoarce acasă. Stăpânul îl întreabă ce a făcut. - Păi - îi spune el stăpânului -, am lăsat la postăvar cei opt guldeni și el a zis să te duci tu însuși să-ți alegi postavul; cei opt guldeni renani se află acolo.

Bineînțeles că ei nu se află acolo, căci grăjdarul i-a păstrat pentru sine.

E intercalată aici o scenă în care Greta se plânge groaznic unei cumetre: S-a dus să vadă de cei opt guldeni renani, dar ei au dispărut, guldenii pe care-i îngropase în grajd. Ei, numai de n-ar muri vaca, după ce i-a înghițit -, zice ea.

Acuma, bărbatul, Rudi, vine la postăvar. Aici iese la iveală faptul că postavul nu e nici la postăvar, nici la Rudi; că banii nu sunt nici la postăvar, nici la Rudi. Grăjdarul e de față. Postăvarul spune că are să-și ia un avocat și o să-l reclame. Va găsi el unul, un avocat priceput. - Acuma ies la iveală caracterele! - O să găsească el un avocat.

Mai întâi se duc amândoi acasă. Apoi sosește în mare grabă un sol, un mesager, care, conform cu instinctul din acele vremuri, strigă deja cu adevărat de la mare distanță - cu un bun instinct scenic -, somându-i pe amândoi, pe țaran și pe grăjdar, să vină în oraș, mai întâi la postăvar.

Când ajung acolo, postăvarul devine extrem de agresiv față de grăjdar - lucrul lesne de înțeles -, postăvarul devine agresiv și înjură groaznic. Dar grăjdarul se simte nespus de jignit și spune: Am să te reclam. O să vadă postăvarul ce are să iasă.

Postăvarul e de acord, fiindcă se simte cinstit și crede că totul o să iasă bine pentru el. Numai că grăjdarul e un soi de Brighella, el se duce la avocatul cel mai priceput și-l aduce la judecată. Acum începe judecata.

Între timp, avocatul i-a dat grăjdarului niște sfaturi. Judecătorul îi pune grăjdarului întrebările sale erudite, totul în dialect bolognez, și țaranul se zăpăcește din ce în

ce mai tare, confundă postavul cu banii și banii cu postavul. Când trebuie să vorbească despre cei opt guldeni, vorbește de postav, iar când trebuie să vorbească de postav, vorbește de cei opt guldeni, din cauză că avocatul vorbește groaznic de mult.

Acum e întrebat și grăjdarul: El spune: *veiw!* Altă întrebare. El spune: *veiw!* - Căci avocatul îl sfătuisese să se prefacă idiot, să nu răspundă decât *veiw*. În cele din urmă, judecătorul își pierde răbdarea. El spune: Omul ăsta e nebun, de la el nu poți afla nimic - și-i trimite, pur și simplu, pe toți acasă. Povestea are un sfârșit foarte bun și plin de umor.

Ei bine, până la urmă, se vede că grăjdarul îi promisese avocatului, când a stat de vorbă cu el între patru ochi, cei opt guldeni renani. Și acesta îi și primește, în schimbul sfatului de a spune mereu "*veiw*". Grăjdarul e în posesia postavului, țăranul și postăvarul sunt iertați. Iar spectatorul are și el mulțumirea lui. A văzut evoluând în fața lui o serie de caractere. Asemenea piese, care pe atunci erau jucate cu sutele, conțineau cu adevărat un umor popular elementar și viguros și erau jucate bine, fiindcă actorii jucau participând lăuntric la desfășurarea acțiunii.

Tocmai la începutul epocii sufletului conștienței vedem cum în sânul operei dramatice axate pe destin se dezvoltă drama de caracter. În acest mod s-a născut drama de caracter. Și, de fapt, n-ar putea să existe nimic mai bun, ca școală de actorie, decât reluarea acestor piese - fiindcă ele sunt construite cu multă pricepere, în sensul cel mai nobil, mai ideal al cuvântului, spre a se scoate caracteristica tocmai din aceste piese.

Ar trebui, deci, ca în școlile de actorie să se introducă un fel de ore de istorie, despre felul cum se lucra odinioară și cum erau create caracterele și ar trebui să se facă o întoarcere în aceste vremuri. La sfârșitul secolului al 15-lea, asemenea piese erau jucate pretutindeni în țările romanice, și, de altfel, și aici, în Elveția, apoi ele s-au extins până în Germania. În secolul al 16-lea, ele au devenit cunoscute apoi de toată lumea. În părțile așa-zis laice ale anului, se jucau asemenea drame de caracter, iar ceea ce rămăsese din drama axată pe destin găsiți, pe de altă parte, în jocurile de Crăciun. Aici destinul trăia în felul cum ceva vine din lumile de dincolo. Și, din cauză că aici avem, pe de altă parte, păstrarea destinului în formele riguroase ale creștinismului, iar, pe de altă parte, în piesa de teatru, ne situăm la începuturile originare ale caracterului, tocmai de aceea putem învăța extraordinar de mult din aceste lucruri, dacă trecem în revistă perioadele din dezvoltarea istorică a teatrului.

Aici intrăm, deci, într-o epocă în care vechea mască, o mască trupească, trecând pe la masca de caracter, evoluează mergând spre individualitate. Dar nu aveți voie să uitați că există motive cu adevărat bune, obiective, de a învăța astăzi din nou foarte mult de la aceste izvoare, în ceea ce privește arta teatrului. Căci, ia încercați să vedeți: când *Schiller* a apărut, cu talentul său eminent pentru teatru, el a experimentat, așa cum am arătat deja, dintr-un alt punct de vedere, diferite posibilități, între drama de caracter și drama destinului. Și nu știa cum să introducă în dramă aceste elemente principale.

Ia gândiți-vă numai la faptul că, propriu-zis, în drama "*Wallenstein*" destinul nu intervine într-un mod absolut organic și că se vede cum Schiller unește aici în mod exterior destinul cu ceea ce ține de caracter. Mai târziu vrea să introducă destinul în

mod forțat în drama "Mircasa din Messina". De fapt, de-abia în fragmentul "Demetrius" putem vedea că, după mult exercițiu, dacă-mi e îngăduit să folosesc acest cuvânt filistin, a reușit să întrecăască destinul și caracterul într-o acțiune unitară.

Comedia propriu-zisă nu poate lua naștere însă decât din acest factor caracterologic. În vechea epocă romană, bineînțeles, comedia face deja niște pași pregătitori, fiindcă aici e anticipată epoca sufletului conștient, totuși, în vremurile mai vechi vedem meru în prim-plan tragedia, vedem profilându-se, cel mult, drama satirică, în epilogul comic din cadrul tragediei. Comedia propriu-zisă apare însă de-abia în momentul în care, în epoca sufletului conștient, iubirea și umorul își pot face intrarea în creația dramatică.

Dacă preluăm în noi înșine, în mod spiritual, aceste lucruri, așa cum au avut loc în realitate, vom dobândi o dispoziție interioară și un simț pentru felul în care trebuie să procedăm, din punct de vedere regizoral, pentru a reprezenta, pe de o parte, piese tragice, maiestose și piese cu caracter mai mult comic, comedii, pe de altă parte. Și vom avea încă un aspect, pentru felul cum trebuie realizată configurarea acțiunii dramatice.

Să luăm, mai întâi, lucrările cu caracter tragic. Pornind de la sentimentele pe care ni le-am construit trecând printr-o pregătire de felul celei descrise, vom regiza, pur și simplu, când e vorba de lucrări tragice, în felul următor.

Vedeți, aici nu se pot da teorii și definiții, ci trebuie să viețuim felul cum se ajunge la sentimentele din care ia naștere apoi ceva artistic. Aceasta e calea justă și pe aceasta am încercat să v-o arăt. Ne vom spune: Ceea ce întâlnim mai întâi într-o creație dramatică, acolo unde spectatorul face cunoștință cu lucrurile față de care va trebui să nutrească interes, ceea ce în estetică se numește, cu un termen erudit, expozițiune, trebuie să fie jucat în mod corespunzător, la început încet, încet, iar încetineala trebuie realizată mai ales prin pauze corespunzătoare.

O tragedie trebuie să înceapă, deci, într-un tempo lent, dar această încetineală trebuie realizată în principal cu ajutorul pauzelor, prin intercalarea unor pauze în vorbire, dar și între scene, nu atât prin încetineala interioară, cât mai mult prin încetineala provocată de pauze. Prin aceasta, venim în întâmpinarea nevoii pe care o simte spectatorul. El are posibilitatea să se unească lăuntric cu ceea ce vede pe scenă.

Se apropie acum ceea ce poate fi numit intrigă, momentul în care nu mai știm cum se va termina totul. E mijlocul piesei, punctul culminant al acțiunii. Aici va fi necesar să încetinim chiar și tempoul vorbirii și al gesturilor. Putem spune, deci: Tempo mai lent, dar fără pauze. - Nu vreau să spun că trebuie să excludem de tot pauzele. Cel care vorbește trebuie să respire, spectatorul trebuie să respire și el. Trebuie realizată însă o anumită accelerare prin scurtarea pauzelor.

Vine apoi cea de-a treia parte, care aduce dezlegarea, deznodământul, care lasă în urmă o anumită insatisfacție acută, dacă se desfășoară în același tempo. Aici principalul e să se accelereze tempoul și încheierea să se facă într-un tempo accelerat.

Tragedia:

- I. Tempo lent: pauze
- II. Tempo mai lent: fără pauze
- III. Tempo accelerat

Aici esențialul este ca tempoul să fie accelerat și din punct de vedere lăuntric, în ceea ce privește vorbirea și gestică. Dacă facem așa, vom crea, cu siguranță, imponderabilele care trebuie create între scenă și sala spectatorilor. Acest lucru rezultă, pur și simplu, din sentiment, dacă ne educăm sentimentul în modul descris. Când e vorba de regizarea unor creații tragice, esențialul va fi, deci, moderația, dreapta măsură în ceea ce privește configurarea.

Altceva apare când reprezentăm pe scenă lucrări cu caracter comic. Iar piesa de teatru propriu-zisă, de obicei, se situează la mijloc, între aceste două extreme. Așa că putem învăța de la amândouă. Cu totul altceva apare în cazul comediei. Aici își face intrarea caracterul. Și, mai ales aici, în cazul unei comedii, putem învăța, în felul descris, cum trebuie să începem.

Vom începe - și o putem face tocmai dacă reprezentăm piese de acest gen, înzestrate cu mult umor popular -, punându-l pe actor, care se autocaracterizează prin felul său de a vorbi, să exprime o bucurie lăuntrică instinctivă, în așa fel încât spectatorul să-și dea seama imediat: aici caracterul e bine consolidat. Acesta e personajul numit Pantalone.

Bineînțeles că, în epoca actuală, noi vom individualiza, nu vom tipiza, totuși, putem să procedăm în acest fel, conform cu elementul artistic plăsmuitor. Începem cerând să fie accentuate puternic caracterele, prin vorbire și gesturi. Nu e necesar să le accentuăm întotdeauna atât de puternic cum fac de obicei interpreții nepricepuți, când e vorba de bărbier, care accentuează în mod deosebit gestul de a arunca spuma, când bărbieresc un client; nu e necesar ca gestul să fie atât de evident și grotesc. Esențialul e ca în prima parte să fie accentuate caracterele. Vă dați seama, aici principalul e conținutul, principalul nu mai e, ca în cazul tragediei, "cum facem", forma, ci conținutul.

Când ne apropiem de mijlocul piesei, pe spectator îl interesează diferitele lucruri care se ciocnesc între ele, care-l fac nesigur în ceea ce privește felul cum are să se termine totul. Aici devine cam periculos pentru caractere, de a răzbate, aici trebuie să accentuăm în mod deosebit acțiunea. Aici trebuie să intervină în mod deosebit acele elemente care accentuează acțiunea prin ceea ce este caracteristic cuvintelor.

Ei bine, acele vremuri erau deosebit de favorabile pentru actor. Deoarece, dat fiind faptul că era vorba întotdeauna, propriu-zis, de texte care-i lăsau multă libertate, el putea să accentueze cu adevărat cele mai diferite lucruri care se află în mijlocul unei comedii: surpriza sa, cauzată de faptul că se întâmplă ceea ce nu era de așteptat, ceea ce abate de pe drumul pe care voiau să meargă caracterele ș.a.m.d. El putea să accentueze toate acestea.

Iar la sfârșitul comediei, e deosebit de important să subliniem în mod energic intervenția neașteptată a destinului, care, la sfârșit, oferă satisfacție.

Creații cu caracter de comedie:

- I. Sunt accentuate caracterele
- II. E accentuată acțiunea
- III. E accentuat destinul

Vedeți că - priviți schema - aici intră în considerare pretutindeni conținutul, dincolo - măsura. Prin urmare, aici au fost accentuate mai întâi caracterele, apoi acțiunea, apoi destinul. Trebuie să ne însușim, bineînțeles, un fel de facultate interioară de a participa la ceea ce sunt destinul, caracterele, acțiunea.

Actorul poate veni însă și în întâmpinarea a ceea ce trăiește în el drept aprofundare a sentimentului. Nu trebuie, dragii mei prieteni, să disprețuiți acest aspect, care se îndreaptă mai întâi spre percepția exterioară și pe care va trebui să-l descriu acum, în această oră de curs. Dacă acest lucru se face cu seriozitate și participare lăuntrică, veți vedea ce succese minunate puteți avea în ceea ce privește dezvoltarea simțirii, pentru ca ea să poată sesiza ce anume trebuie să facem când e vorba de tragedie, când e vorba de comedie. Dar putem veni în întâmpinarea acestei nevoi prin meditație, în așa fel încât să conducem cu adevărat spre munca meditativă ceea ce am descris deja drept concentrare și meditație profesională bazate mai mult pe simțire. În acest fel, actorul își va putea transpune sufletul în dispoziția potrivită, pentru ca acesta să devină iscusit în ceea ce privește rostirea textelor tragice, în ceea ce privește modelarea regizorală a tragediei, dacă imită în sufletul său ceea ce am înfățișat cu ajutorul acelui cerc, în care am căutat, pe de-o parte, tragicul, pe de altă parte, ceea ce ține de comedie.

Numai că, dacă vom face o asemenea meditație în cazul tragediei, vom constata lucrul bizar că, în timpul meditației, vom ajunge, lăuntric, într-un grad foarte înalt, la ceea ce eu am caracterizat ieri drept o desprindere de ceea ce am lucrat în sensul modelării vorbirii.

Dar e nevoie de aceasta, dragii mei prieteni. Mai întâi trebuie să preparăm, într-adevăr, textul în așa fel încât, după cum am spus, să ne însușim rolul din punctul de vedere al modelării vorbirii, în așa fel încât să-l putem rosti și în somn. Dar apoi trebuie să putem participa cu acel quantum pur uman, desprins de vorbire, care ține de sentiment și inimă, de voință, de gândire, la ceea ce am plăsmuit noi înșine.

Tocmai vechii actori erau bine pregătiți din punct de vedere meditativ. Și, plăsmuind ceva în stilul lor, aș vrea să vă dau o mică formulă, o mică maximă, din care să puteți vedea acest lucru, dacă veți face încercarea, în momentele de răgaz, de exemplu când vă aflați la plimbare și puteți cugeta, așezându-vă undeva la umbră, sau în alte momente de răgaz. Încercați să vă concentrați sufletul, cu căldură interioară, tocmai în direcția dispoziției pe care el trebuie s-o aibă, spre a înțelege tragicul în așa fel încât înțelegerea să poată avea un efect modelator. Veți reuși să realizați acest lucru dacă veți medita următorul text:

Ah, - aceasta e, pentru început, doar pregătirea

Ach, Fatum - nu pot folosi aici cuvântul german, din cauză că sufletul trebuie să

se mențină, la început, în dispoziția lui *a* și *u* -

Ach, Fatum
Du hast
stark mich - aici apare vocala *i* -
umfaßt

Pe când, de obicei, dispoziția tragică e creată cu ajutorul vocalelor *u* și *a*: *u* ușoară
frică, *a* admirație, aici apare *i*, pentru ca omul să se introducă pe sine însuși în aces-
te versuri. Nimm weg - se duce mai departe, spre lumea înconjurătoare -:

nimm weg
den Fall
In den Abgrund

Dacă veți medita acest text în așa fel încât în el să vorbească mai ales sentimentul, iar
sentimentul să odihnească în mod firesc pe sentimentul sunctului, preparat prin
pregătirea actorului, atunci aceasta constituie cu adevărat o bază regizorală pentru
modelarea scenică a tragediei.

Ach, Fatum
Du hast
stark mich
umfaßt
nimm weg
den Fall
in den Abgrund.

De aici rezultă dispoziția tragică, așa că o vom găsi atunci când vom avea nevoie de
ea, dacă vom așeza în fața noastră, suficient de des și un timp suficient de lung, o
asemenea meditație.

Dimpotrivă, când e vorba de comedie, trebuie să ne întoarcem la exercițiile inge-
nioase, șmechere, care nu erau practicate cu același patetism interior ca în cazul
tragediei, care se născuse din misterii, la exercițiile care, însă, cu tot umorul lor,
aveau niște efecte esoterice extraordinar de puternice, la exercițiile care, pur și sim-
plu, pot aduce umorul și după aceea nu retrag acest umor, ci îl revarsă în vorbire.

De fapt - dar vă rog să nu luați această afirmație în sens exterior -, dacă vrem să
regizăm comedii, trebuie să putem râde în cuvinte. Nu vreau să spun că putem chicoti
mereu. Pot face asta în special acei oameni care vor să-și pună în valoare spusele prin
faptul că, vorbind, chicotesc, ascultătorul având întotdeauna impresia că ceea ce se
spune așa, chicotind, nu poate fi deosebit de inteligent. Dar acest râs ce se revarsă în
sentimentul sunctului articulat e ceva care are efect, deși are un caracter pur popular.
Asemenea lucruri erau puse în scenă de comediанți, exact la fel cum, în primele
perioade ale Evului Mediu, preoții puneau în scenă dramele sublime, care voiau
să-și păstreze legăturile cu Biserica, aceștia sunt oameni din rândurile cărora s-au
recrutat treptat actorii profesioniști și care, de asemenea, tindeau spre o pricepere

lăuntrică a jocului.

Aș vrea să mai citez un mic text, care pe atunci făcea ca limba și cerul gurii să devină elastice, plastice, nu doar așa cum le avem, în sentimentul sunetelor articulate, un text care acționa până afară, în răs, atunci când omul medita. În orice caz, trebuie să se mediteze cu glas tare - dar, vă rog, nu faceți aceasta sus, la cetățuie -, și atunci obținem acest rezultat, dacă încercăm să exersăm cât mai intens acest context, pe care-l voi scrie pe tablă, dacă-l exersăm adeseori, cu o participare interioară care e sensibilă la aspectele de limbă:

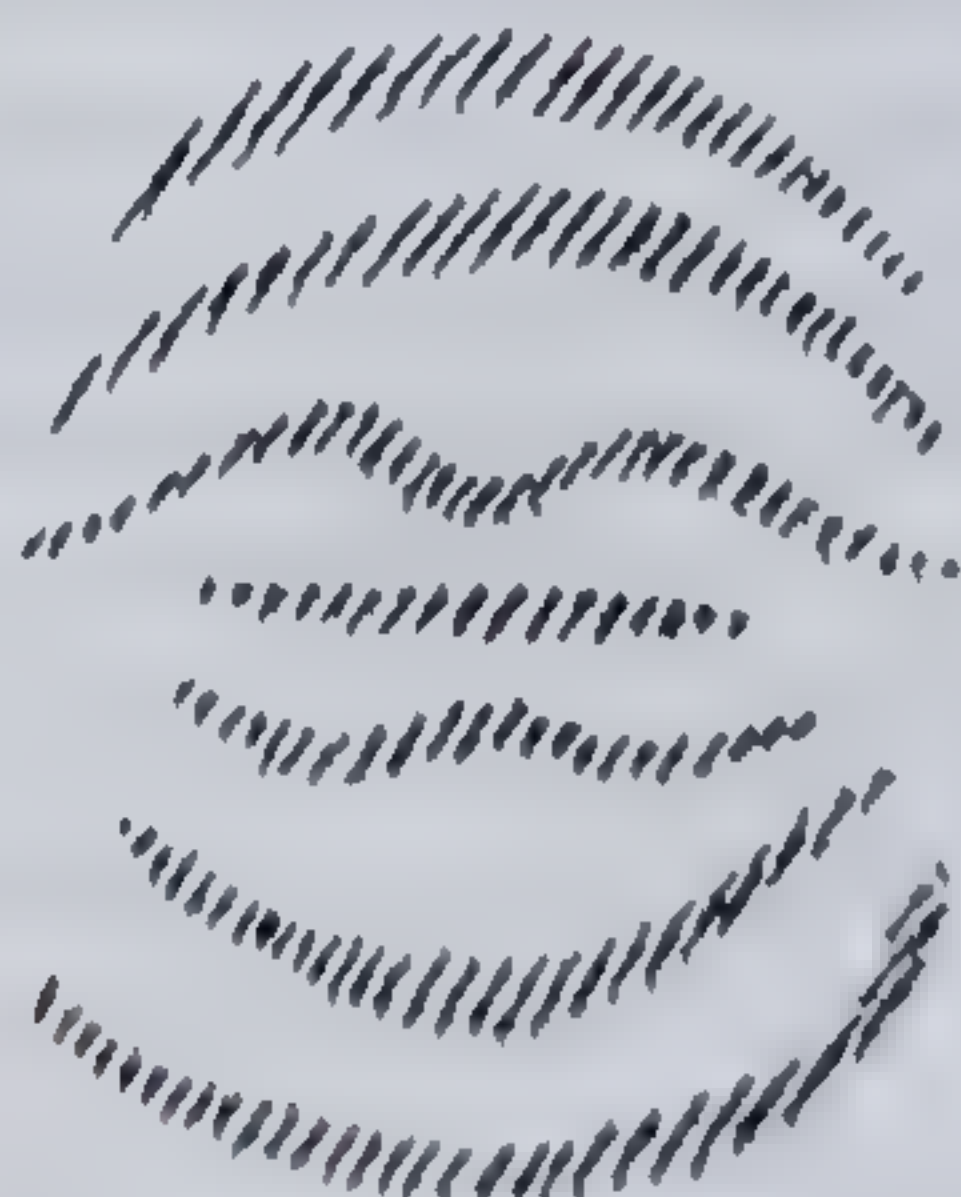
Izt' - jetzt (acum) pronunțat în formă de jzt'

Izt' fühl ich
wie in mir
Linklock-hü
und lockläck-hi
völlig mir
witzig
bläst.

Încercați să exersați aceste cuvinte, în așa fel încât, când roștiți Linklock-hü, să faceți această mișcare - vezi schema -, iar la lockläck-hi, această mișcare - vezi schema -, astfel încât să fie exersat întregul text:

Izt' fühl ich
wie in mir
Linklock-hü
und lockläck-hi
völlig mir
witzig
bläst.

De trei ori, cu întreaga modelare plastică. Încercați să vă transpuneți în această situație și aveți grijă ca la cuvântul Linklock-hü să vă trageți buzele în acest fel, buza superioară în sus; buza inferioară în jos, după cum se vede aici:



iar la lockläck-hi, cutele să se așeze în acest fel:



Încercați să simțiți acest lucru! Veți constata că, treptat, ia naștere un râs sufletesc. Există un râs lăuntric sufletesc. Fiindcă, firește, râsul sufletesc nu se poate adânci până la tragic. Idealismul constă aici în faptul că introducem cu adevărat în vorbire sufletul care râde. Veți vedea că, în acest mod, veți ajunge la o regie plină de umor, la o astfel de regizare. Vom continua mâine.

Mă gândesc să închei aceste conferințe, probabil, marți.

CONFERINȚA A XVII-A

Dornach, 21 Septembrie 1924

Modul de a simți sunetele vorbirii

În vremurile în care ceea ce se revela din om prin intermediul vorbirii mai era încă simțit, în mod instinctiv, mai intens decât azi, în acele vremuri oamenii mai percepeau acel proces real care are loc cu adevărat atunci când modelăm vorbirea, acel proces real care constă în faptul că corpul astral al omului ia în stăpânire, cu o relativă independență, corpul eteric. În epoca prezentă, oamenii vorbesc așa cum, de fapt, ei fac totul, pur și simplu, fără a sesiza complicațiile procesului interior care are loc în cazul când e săvârșită o acțiune umană. E justă afirmația că nu avem voie să observăm prea intens asemenea lucruri, în timp ce acțiunea e săvârșită, fiindcă alungăm astfel spontaneitatea. Totuși, cel care are de-a face cu arta modelării vorbirii și cu aspectele de mimică și gestică, are nevoie, măcar în perioada studiilor, să i se pună în fața sufletului asemenea lucruri cum e acesta, faptul că o activitate efectuată de corpul astral și corpul eteric, o conlucrare dintre corpul astral și corpul eteric, devine independentă.

Trebuie să fi trăit efectiv sentimentul care ne face să știm - am spus sentimentul, nu ideea - ce înseamnă că un fel de al doilea om, care constă din această muncă dintre corpul astral și corpul eteric, a devenit independent și trăiește în vorbire.

Ei bine, această viață, așa cum ni se înfățișează ea în epoca actuală, e o viață atât de bine configurată lăuntric și atât de bogat modelată lăuntric încât omului îi vine cu adevărat greu să mai perceapă, dincolo de conținutul vorbirii, și faptul că, în întreg corpul vorbirii, din el se detașează ceva.

De aceea e bine, pentru pregătirea profesională a actorului, să se perceapă, cu o artă adevărată, ceea ce ni se prezintă, de fapt. Și e posibil s-o facem. Ceea ce ni se prezintă, de fapt, poate fi perceput, și anume în felul următor, aducându-se astfel o contribuție nespus de mare la fortificarea lăuntrică a vorbirii și la realizarea mobilității ei lăuntrice. Putem face acest lucru dacă exersăm cât mai mult ca un om care, de fapt, nu poate vorbi și, totuși, vrea să vorbească. Ceea ce vă spun este o realitate, în măsura în care un om poate învăța să vorbească numai în contact cu alți oameni.

S-a întâmplat în repetate rânduri ca un om sau altul să trăiască singur, în pustietate, crescând aproape ca animalele. Cu toate că aveau organele vorbirii sănătoase, asemenea oameni n-au învățat să vorbească. Ei au fost găsiți mai târziu și cei care i-au găsit au fost nevoiți să-și spună că acești copii ar fi putut să învețe foarte bine să vorbească, dar n-au învățat, din cauză că n-au fost împreună cu alți oameni. În majoritatea cazurilor, asemenea oameni vor face, totuși, o ușoară încercare de a vorbi. Aceasta va consta în faptul că ei vor scoate un fel de hum, ham, hăm, că vor da naștere unui curent care merge de la producerea lui h la producerea lui m, cu niște vocale cam neclare între ele. Dacă ne întrebăm ce se întâmplă aici, vom putea afla că, atunci când scoate, mormăind, un asemenea complex sonor, omul poate sesiza cum,

în lăuntrul lui, corpul astral captează corpul eteric. Dacă încercăm să pronunțăm adevseori *hum*, *ham*, *hăm* etc., vom simți ca și cum ceva s-ar desprinde, ca și cum ar trăi în vibrațiile pure. Și, dacă acest lucru ar fi introdus în școlile de teatru, astfel încât studenții să mormăie mereu *hm*, atunci ei ar ajunge să simtă ceva ciudat, un fel de vâjâit interior independent, care se naște din propria lor ființă. Cel care învață să simtă astfel va admite, fără îndoială, că acesta poate fi un exercițiu fundamental veritabil. Numai că el trebuie dus mai departe. Se începe, deci, prin a-l învăța pe student să rostească *hm*, *hum*, *ham*, *hăm*, spre a-și face mobilă facultatea lăuntrică a vorbirii. Dar apoi se trece la altceva, fiindcă, în caz contrar, el ar rămâne, firește, un sălbatic, doar că trebuie să se lucreze cu adevărat pornindu-se de la începuturile vorbirii.

Trebuie să amintesc în treacăt că, bineînțeles, nu e voie să facem așa ceva cu copiii. Ceea ce am spus aici nu are nici o valoare pedagogică. Fiindcă tocmai atunci când lucrurile trec în sfera artei adevărate e necesar să delimităm diferite domenii, să nu mai aplicăm toate pretutindeni. Aspectele de specialitate propriu-zise nu sunt distruse de ceea ce aduce antroposofia, dimpotrivă, prin aceasta ele sunt puse la locul lor și stimulate.

Pasul ce trebuie făcut în continuare constă în următoarele. Am făcut cunoștință, mai întâi, cu acele sunete pe care, între consoane, le numim explozive (Germ. "Stoßlaute", de la stoßen = a împinge - n.t.), apoi cu cele pe care le numim siflante. Când rostim consoanele explozive, devenim aruncători de suliță, când rostim consoanele siflante, devenim trompetiști. Între acestea, se află sunetul ondulatoriu / și sunetul vibrant *r*, sub toate variatele lui forme, drept *r* palatal, *r* lingual, *r* labial, consoana *r* ca sunet vibrant. Aceste sunete se situează la mijloc.

Trebuie să aflăm însă ce se află, de fapt, în dosul acestei clasificări a sunetelor, pe care n-am făcut-o în mod arbitrar. Nu e o împărțire schematică, ea e luată din însuși organismul vorbirii. În dosul ei se află ceva absolut remarcabil. Noi, când vorbim, în orice caz, modelăm aerul, în general. Desigur, acesta e caracterul comun a tot ceea ce e vorbire, că noi modelăm aerul, dar modelăm aerul în modurile cele mai diferite.

Ei bine, tocmai acest proces de modelare a aerului îl veți sesiza în mod grandios, dacă veți modela mereu- mereu complexe sonore *hm*, *hum*, *ham*. Aș spune că în ele aveți avântul cel mai general al vorbirii. Și dacă ați simțit acest cel mai general elan al vorbirii, veți avea, rostind sunetele pe care le-am desemnat drept explozive, deci la *d t b p g k m n*, sentimentul că, atunci când faceți *hm*, vreți să ajungeți la explozie, de fapt, la urmă de tot. Vreți să ajungeți cu *hm* la explozie. (De fapt: la "împingere". - n.t.) Puteți simți că, în acest caz, vreți să transformați corpul aerului într-o figură unitară. La tot ceea ce avem de această parte - vezi schema de la pagina 260 -, noi vrem, la fel ca în cazul lui *m*, care însă nu prezintă acest lucru în mod cu totul desăvârșit, complet, ci în status nascens, așadar, aici noi vrem să intrăm în forma unitară a aerului, a corpului aerului, spre a forma o figură. În cazul tuturor consoanelor explozive simțim că vrem, de fapt, să formăm o figură unitară. Și ne putem imagina că vrem să mergem mai departe.

Când plăsmuim un *d*, noi vrem să formăm, de fapt, în fața noastră, următoarea figură aeriană unitară: un fel de tub care e închis în partea anterioară, pe care-l înălțăm

vertical în fața noastră - aceasta e forma pe care vrem s-o plăsmuim în cazul lui *d*.



Când rostim *b*, *c* ca și cum am vrea să formăm, ca figură unitară, un fel de bărcuță.



În cazul lui *k*, avem sentimentul clar că am vrea să formăm cu ajutorul vorbirii un turn, o piramidă.



Avem foarte clar sentimentul că vrem să încremenim aerul. Și ne-ar plăcea cel mai mult dacă aerul s-ar cristaliza. Așadar, atunci când rostim sunetele vorbirii, avem sentimentul că în aer sunt proiectate forme corporale; și suntem uimiți de faptul că acestea nu zboară peste tot, deoarece, când simțim vorbirea, facem un efort atât de mare încât *b* și *p*, *d* și *t*, *g* și *k* zboară peste tot, iar *m*-urile zboară prin spațiu ca niște spirale și *n*-urile, ca și cozile anumitor animale. De fapt, suntem uimiți că nu se întâmplă așa. Fiindcă aceste consoane explozive sunt ceea ce, deși noi plăsmuim în aer, tinde în permanență spre elementul pământ. Cu aceste consoane explozive, noi modelăm de fapt ceva, în acest pământesc elementar; așa că aceste consoane explozive corespund elementului pământ (vezi schema).

Aici avem însă, iarăși, ceva extraordinar de instructiv și suntem conduși spre ceea ce poate fi extraordinar de important pentru învățarea justă, fiindcă, vedeți dvs., dacă vrem să ne purificăm vorbirea, să ne transformăm organele în așa fel încât ele să devină mlădioase în ceea ce privește vorbirea, e foarte bine să ne reprezentăm un cristal

de munte, atunci când rostim consoana *k*, forma piramidală a unui cristal. O asemenea reprezentare puternică ne sprijină în rostirea lui *k*.

E extraordinar de bine dacă, în timp ce rostim *m*, ne reprezentăm o plantă cățărătoare, care se încolăcește în jurul unui băț, dacă ne reprezentăm o volbură, în timp ce spunem *m*.

Și e foarte profitabil, când îl rostim pe *n*, să ne reprezentăm o vinariță, care are



acolo sus o asemenea cunună de frunze; dacă scoatem din pământ, ca să zic așa, ceea ce zace în consoanele explozive.

Și, de exemplu, veți găsi tot mai mult și mai mult configurația interioară a lui *p*, dacă vă reprezentați configurația plantei de floarea-soarelui, această floare insolentă, care crește foarte înaltă, cu florile ei galbene, uriașe, atârând peste ogor, această plantă care întinde spre noi în mod atât de băcător la ochi mijlocul florii ei. În ea, consoana *p* e conținută într-un mod extraordinar de frumos.

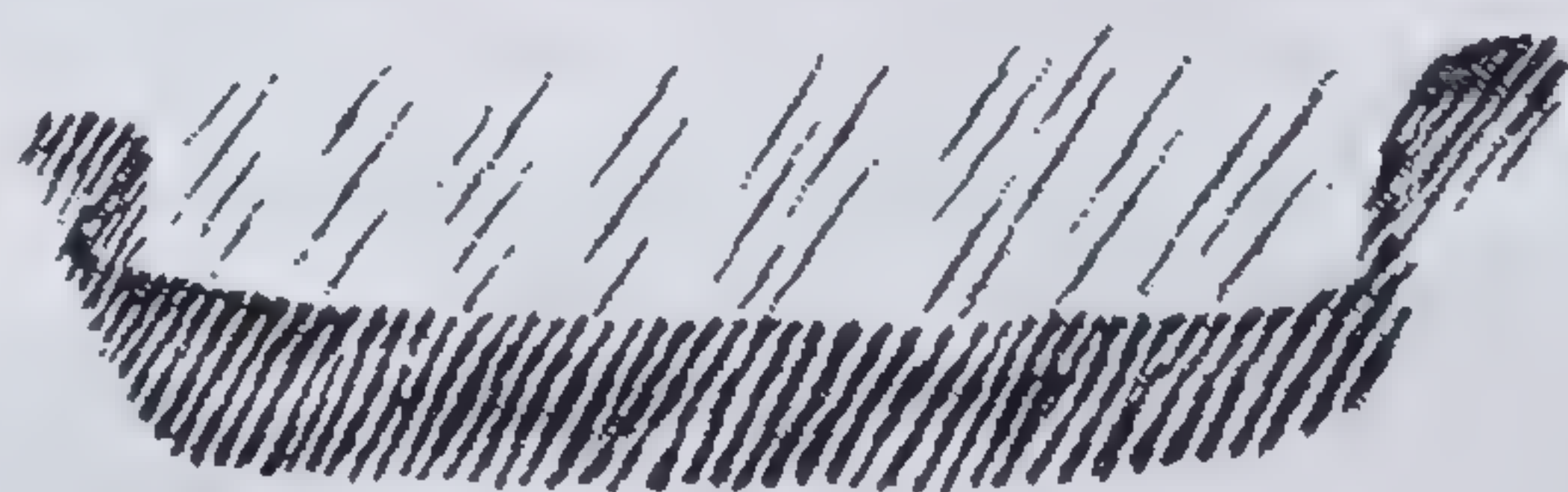
Dacă încercăm să scoatem consoanele explozive din formele lumii pământești, aceasta ne face să progresăm cu adevărat în ceea ce privește vorbirea. Dar toate lucrurile pe care le exersăm în acest mod pot să ducă la o frumoasă fluentă a vorbirii dacă le facem să se dizolve, risipindu-se în toate părțile, dacă facem în așa fel încât o astfel de piramidă, care reprezintă, propriu-zis, un *k* și în care noi trăim lăuntric, în timp ce spunem *k*, să se risipească peste tot, să se dizolve. În acest caz, trebuie să facem ca sunetul *k* să se transforme în sunetul *l*, și veți vedea că ceea ce, mai întâi, e foarte solid, *k* va începe să se reverse în toate părțile, ca apa. *K*, *l* = curge, se revarsă ca apa. Și ce vă interesează oare, când roștiți cuvântul Keil? (Germ. Keil = ic, până de despiciat - n.t.) Un ic care nu despiciă nimic, un ic care nu se revarsă cu mișcarea sa, nu are nici un sens, cuvântul Keil conține în mod absolut îndreptățit un *k*, deoarece el e o piramidă, dacă-l așezăm în poziție verticală. Dar ceea ce ne interesează la Keil e faptul că el se revarsă în toate părțile. Acesta e, deci, un cuvânt cu pregnanță interioară, care e extraordinară! Dacă roștiți cuvântul Keil și dacă simțiți ce face icul, dacă simțiți că aici ceva e despiciat în bucăți și dacă simțiți această trecere la faza de

curgere, cu înfruntarea unor piedici, frânarea fiind exprimată, la rândul ei, prin diftongul *ei*, deci, cu ajutorul elementului vocalic, veți obține ceva minunat.

Puteți introduce astfel toate consoanele explozive în curgerea justă, frumoasă a vorbirii, dacă le asociați cu un *l*. Dar puteți și să densificați ceva lichid, dacă procedați invers. Exersați cuvântul *Diele*. (Germ. *Diele* = tindă - n.t.) *Diele*: curge minunat în gură. Dacă vreți să faceți invers, ceea ce la început trăiește ca realitate lichidă și se transpune apoi în mod minunat, cu modelarea sa, ca realitate lichidă, în elementul pământesc ce se densifică: *Lied*. (Germ. *Lied* = cântec - n.t.) Cântecul trăiește mai întâi în suflet, apoi el primește formă prin arta poeziei: *Lied*.

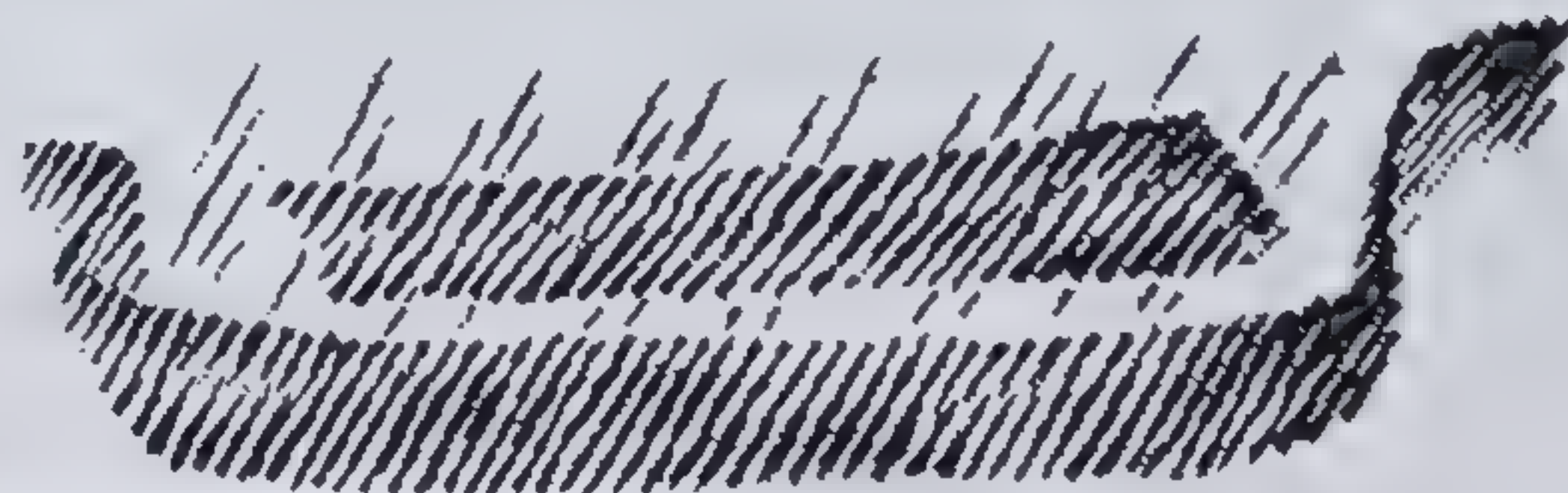
Învățați să simțiți ce zace într-un asemenea fenomen. Luați sunetul exploziv *t*, faceți ca după el să urmeze un *l*. În *t* avem o densificare dură, totuși, această densificare dură curge mereu mai *departe*. În cuvântul *Tal* (Germ. *Tal* = vale - n.t.) e exprimată în mod minunat această mișcare, curgerea a ceea ce este împins în jos.

Dacă inversați, dacă luați la început ceea ce e lichid și apoi îl densificați, veți avea



literalmente, dacă aceasta e valea, *das Tal*, fiindcă treceți prin ea, dacă vă imaginați acum că ceea ce se află înăuntru e solid, veți avea cuvântul: *Latte*. (Germ. *Latte* = leaț - n.t.) Aici ceva e mai întâi lichid, apoi se densifică, în *Latte*.

În acest mod puteți învăța să simțiți sunetele articulate, ajungând până la misterul



cuvântului. Încercați măcar o dată aceeași procedură pe care am avut-o la cuvântul *Keil*, încercați să faceți, mai mult, în așa fel încât să dirijați parcă ceva care merge în fața dvs., ceva ce poate fi mânuit mai bine decât un ic - pe care nu-l putem mânui decât cu ajutorul unui ciocan -, ceva, așadar, care e mai apropiat de om, mai degrabă cu o barcă mică, pe care o dirijăm în fața noastră - veți avea atunci cuvântul *Beil*. (Germ. *Beil* = bardă, secure -n.t.) Veți simți atunci deosebirea dintre *k* și *b* - *Keil* și *Beil* - în mod clar, din tot ceea ce ni se prezintă aici.

Dar luați-o acum în sens invers. Dacă aveți mai întâi ceva lichid și apoi îl densificați, în așa fel încât nu vă mai interesează să faceți ca *Beil* să înceapă să curgă, ci vă interesează ceea ce are un trup și trăiește, dacă vă interesează să aduceți acest ceva

la o formă solidă, să-i dați un înveliș, atunci veți avea cuvântul Leib. (Germ. Leib = trup - n.t.)

Puteti astfel, exersând consoanele explozive în asociere cu consoana ondulatorie /, să faceți în mod minunat ca vorbirea să devină ceva încheiat în sine și totuși lichid, fluid, cuvintele dvs. vor fi bine configurate și totuși fraza se va derula în așa fel încât cuvintele vor curge de la unul la celălalt.

De aceea, ar trebui ca ceea ce ni se prezintă aici, ceea ce realizăm ori de câte ori asociem consoanele explozive cu consoana /, cu consoana ondulatorie, ca ceea ce folosim împreună, drept exercițiu de vorbire, să fie numit pe viitor, în arta modelării vorbirii, undulare explozivă.

Ar trebui să existe un capitol în cuprinsul căruia să se învețe, pe de-o parte, în ce fel delimităm cuvintele în propoziție, pe de altă parte, în ce fel le facem să curgă în așa fel încât ele să formeze propoziția ca o curgere. Așa ceva ar trebui învățat tocmai prin undularea explozivă. Pentru această problemă trebuie să alegem expresii noi.

Dar cu consoanele explozive și cu consoana / ajungem în domeniul lichid, astfel că putem spune: în consoanele explozive avem elementul pământ, iar în / avem ceea ce, în esență, înseamnă apă, elementul apă. Acest lucru e imitat, plăsmuit cu mijloacele vorbirii, faptul că în sunetul / există apă.

Presupuneți însă acumă că apa devine atât de subțire încât devine acum mobilă lăuntric, încât ajungem în domeniul propriu-zis al aerului, încât apa se evaporă din ce în ce mai mult, se transformă în gaz, vrea să treacă în forma lăuntrică aeriană; în acest caz, noi nu mai trăim mulțumiți cu vorbirea și curgerea interioară, acum aerul trebuie să vibreze lăuntric. Iar aerul pe care-l avem la dispoziție când vorbim, vibrează lăuntric în *r*. Consoana *r* corespunde elementului aer. Încercați să simțiți cum e dacă, să zicem așa, aveți în fața dvs. o cutie de carton. O deschideți și vă gândiți că înăuntru se află un cadou. Vă gândiți că lucrul pe care-l așteptați cu bucurie, care provoacă mișcare lăuntrică în sufletul dvs., se află înăuntru. Dar el nu e înăuntru; înăuntru nu e nimic; tot ceea ce mai înainte era lichid se volatilizează: = / . Mișcați lichidul pe limba dvs., deschideți gura și vă vine în întâmpinare aerul care doar vibrează, iar dvs. izbucniți în exclamația: leer! (gol). Aveți aici acest lucru în mod foarte sugestiv. Ați simțit cuvântul în toate dimensiunile sale, până la gestul de a vă da înapoi, speriați, în dublul *ee*: leer, care e deosebit de puternic.

Nu ne putem imagina că ar exista ceva mai adecvat decât acest gest, pe de-o parte, și acest cuvânt, leer. Amândouă trebuie privite în mod foarte exact. Dar studiind asemenea lucruri putem învăța cu adevărat foarte mult. În special pentru mânăuirea liberă a ceea ce-i e necesar unui actor, putem învăța de aici extraordinar de mult.

Imaginați-vă acum că dvs. luați de aici această vibrație și că o configurați în aer, dați formă vibrației. N-ar trebui decât să studiați temeinic trompeta, nu metalul, ci ceea ce se petrece cu trompeta, în timp ce suflați în ea. Încercați să vedeți, cu ajutorul unor termometre foarte fine, ce se arată în interiorul trompetei, atunci când simpla vibrație trece în figura sonoră modelată. În interiorul trompetei aveți, pretutindeni, în acele momente, niște diferențe calorice. Acest lucru se exprimă în elementul foc. De aceea, toate consoanele siflante trec în elementul foc sau căldură, pe care-l avem

atunci când rostim, simțind, sunetele: *h, ch, j, sch, f, w*. Toate acestea trăiesc în elementul căldură. De aceea, dacă începeți cu *h*, dați afară propria dvs. căldură, vă scăpați de căldura dvs., rostind *h*, apoi captați ceea ce ați dat afară, resimțindu-l ca pe o densificare a celui de-al doilea om din dvs.: *hm*. Căldura dvs., pe care o duceți până la densificare: *hum, ham* ș.a.m.d.

Putem simți apoi că obținem ceea ce vrem să așezăm în fața noastră, ceea ce vrea să continue să trăiască, ceea ce vrem să punem în lume drept entitate independentă vie, putem simți că obținem așa ceva dacă exersăm în mod nemijlocit cu consoane siflante. Consoanele siflante le veți putea exersa cu ajutorul unor cuvinte care nu sunt tocmai multe la număr, din cauză că ceea ce e viu în om nu poate fi transpus afară, în lume, la fel ca lucrurile solide; oricum, veți găsi sunete siflante mai ales acolo unde afară, în spațiu, ceva e înfățișat în sensul că e viu, că oscilează. Și aici se pot face studii interesante. Dacă vrem să exprimăm doar faptul că ceva trăiește, propriu-zis, într-un mod neplăcut = *schief* (Germ. *schief* = strâmb, oblic - n.t.); deja în cuvântul *schief* zace faptul că ceva poate mai degrabă să se răstoarne, să cadă la pământ, decât să trăiască: *schief*.

Dacă simțim însă că vrem să introducem ceea ce e viu, mobil, în ceea ce e rigid, va lua naștere o necesitate, aceea de a voi să așezăm în poziție verticală ceea ce urzește și trăiește în exterior în mod independent, ceea ce e lichid și viu. Imaginați-vă că am o formă, la început ea e mică, apoi crește, crește, curge în sus. Dar dacă eu vreau să exprim faptul că aceasta e, propriu-zis, viață, urzirea ce pășește liniar, voi spune: *schlank*. (Germ. *schlank* = zvelt - n.t.) Dacă trec de la *sch*, care exprimă viața, la elementul lichid și dacă ajung apoi la ceea ce așează această viață pe o linie = *schlank*, atunci mă întorc la consoana explozivă *k*.

Putem exersa însă în special ceea ce ne este necesar tocmai la modelarea artistică a vorbirii. Aici e necesar să știm vorbi în așa fel încât vorbirea să curgă pe deasupra auditorilor. Ea nu trebuie să se concentreze atunci asupra sunetelor și literelor, totul e felul general de a vorbi pe care ni-l însușim.

Actorul va trebui să ajungă neapărat până acolo încât cuvintele sale să străbată sala spectatorilor, încât să trăiască pretutindeni. El va reuși să ajungă până aici - și în acest lucru constă un esoterism deosebit al artei modelării vorbirii -, dacă va pune în mișcare vibrația aerului prin faptul că trece apoi la consoane siflante, dacă va exersa, deci, în felul următor: *Reihe, reihen, reich, rasch, Reis* - această trecere nu iubește diftongul *ei* - *reif*.

Iar dacă vrem ca sunetul însuși să aibă un fel de efect hipnotizant asupra cuiva, putem face cum a făcut avocatul despre care am povestit ieri cu clientul său; îl putem sfătui să spună: *veiw*. Acest cuvânt a pătruns în piesa despre care v-am vorbit ieri, pe baza unui simț extraordinar de fin. În asemenea piese trăiesc uneori, în mod instinctiv, lucruri minunate, legice.

Vedeți, deci, că putem să ne însușim vorbirea care modelează propoziția, dacă învățăm să modelăm această vorbire în contact cu sunetele pământesc-acvatic, și dacă modelăm cu ajutorul sunetelor acrian-calorice, al sunetului vălurit *r* și al consoanelor siflante. Nu vreau să spun că ar trebui să exprimăm acest lucru prin sunetele

amintite, dar putem învăța să dăm o formă bună unei propoziții, în așa fel încât ea să aibă o forță plastică interioară, dacă exersăm complexe sonore în care există consoanele pămîntești și consoana lichidă, putem învăța să vorbim convingător, astfel încât să putem presupune cu o anumită certitudine că vorbirea noastră va fi primită.

Dacă învățăm, când exersăm, să facem aceste exerciții între consoana aeriană r și consoanele focului, care sunt consoanele siflante - și actorul trebuie să le învețe pe amândouă, el trebuie să vorbească și frumos, și convingător -, atunci aceasta e calea pe care el poate învăța să vorbească frumos și convingător, din punct de vedere tehnic.

Există încă un aspect de care are nevoie cel ce vrea să înainteze în arta modelării vorbirii. El trebuie să-și însușească facultatea de a face ca orice sentiment să treacă de la impresia de ceva străin la impresia de ceva intim.

Vă voi explica acest lucru în felul următor. Luați sentimentele pe care unii dintre dvs. le au în acele zile în care configurația aerului din această încăpere ajunge să se exprime în mod deosebit de pregnant. Există oameni care o resimt în așa fel încât nu se simt în largul lor. Ei bine, vrem să ne ocupăm de senzația primară pe care un om o poate avea. El are sentimentul că în sală e prea cald, cu toate sentimentele pe care poate cineva să le aibă în acest caz, prea cald, cald - să zicem că e numai cald. Așadar: în sală e cald (Germ.: warm - n.t.)

Oricare dintre cei ce s-au ocupat puțin cu arta modelării vorbirii știu că, în viață, putem rosti cuvântul warm în cele mai diferite moduri. Cunoașteți, desigur, drăguța anecdotă care ilustrează maxima: Tonul face muzica. - tânărul Ițic îi scrie de departe tatălui său, care nu știe să citească: Tătâne-miu, trimite-mi un gulden. - Tatăl nu știe să citească, se duce la notar și-l roagă să-i citească scrisoarea: Tătâne-miu, trimite-mi un gulden! - (Pe un ton grosolan.) Ce? Netrebnicul ăla n-o să primească nimic, dacă scrie așa! A scris, într-adevăr, așa?

Ei, dar inima lui de tată nu vrea să accepte imediat această situație, se duce și la popă. Acesta îi citește: Tătâne-miu, trimite-mi un gulden. - (Cu glas blând). A scris, într-adevăr, așa? - Da, da! - Ah, chiar azi am să-i trimit un gulden, spune tatăl. - Vedeți, tonul face muzica.

Deci, cuvântul warm poate fi rostit în cele mai diferite moduri. Dar, dragii mei prieteni, dacă rostim cuvântul warm în cele mai diferite moduri, trebuie să știm s-o facem. Trebuie să învățăm să introducem în sunet ceea ce vrem, de fapt, din punct de vedere afectiv; trebuie să știm să introducem acest lucru în sunet. Și aceasta se învață. Imaginați-vă, de aceea, că cineva simte că aici, în sală, e cald. Vreau să aleg acum un lucru pe care un număr mai mare dintre dvs. poate să-l simtă tocmai acum: cald.

Dacă avem această senzație, ne putem întoarce la aspectul subiectiv. Imaginați-vă că un om care simte că aici e cald, își închide ochii, uită de oamenii aflați în sală și spune: Vâjâie. - El numește starea de căldură vâjâit, din cauză că așa o și poate viețui, dacă se întoarce la subiectivitatea sa. Încercați o dată să percepeți cât de diferit poate fi vâjâitul. Când e frig, când înghețați de frig, Vâjâie cu totul altfel decât când e cald. Dar luați o dată starea de a vă fi cald, în așa fel încât să vă devină aproape o obișnuință, în așa fel încât să simțiți: Vâjâie ...

Aşadar, e cald = Vâjâie
(warm = *es saust.*)

Dacă veţi exersa acest lucru în mod pur afectiv, veţi învăţa să adecvaţi o asemenea intonare a caldului cu ceea ce vreţi să exprimaţi de fapt. Aşa că e bine să se facă şi asemenea exerciţii.

Frig = simt perle (se formează perle de aer)
(Kalt = *es perlet*)

Se formează perle, şi anume în membre. - În acest mod, cu cât ne formăm mai mult noi înşine asemenea exemple, cu atât e mai bine să trecem expresia unei senzaţii spre ceva care ne este mai intim, mai apropiat. Aşadar, dacă trecem ceea ce e mai îndepărtat spre desemnarea a ceea ce ne e intim - acest lucru conferă vorbirii tonul interior afectiv.

Aveţi astfel: - tonul interior afectiv al vorbirii,
- curgerea frumoasă a vorbirii,
- revelarea de sine în afară,
- caracterul convingător-penetrant al vorbirii.

Asemenea lucruri pot fi învăţate cu adevărat numai pe cale tehnică. Şi actorul trebuie să le înveţe.

Odinioară se ştiau multe despre asemenea lucruri, în mod instinctiv, şi se cunoşteau bine semnificaţiile spirituale ale lucrurilor. În şcoala lui Pythagora, de exemplu, se obişnuia să se intervină, cu ajutorul unor ritmuri deosebit de ferme, în dezvoltarea instinctivă a omului şi ca ea să fie stimulată prin educaţie.

Presupuneţi, vă rog, că un metru poetic curge în vers trohaic sau dactilic: Cântă, eternule suflet, salvarea căzutului om. - Da, vedeţi, un asemenea ritm, transpus mai mult în sfera recitării şi a cântului vocal, a fost folosit de *Pythagora* în şcoala sa, spre a struni pasiunile oamenilor pasionali. Şi el ştia foarte bine că, pe de altă parte, o curgere iambică mai degrabă pune în mişcare afectele. Aceste lucruri erau ştiute foarte bine, după cum se ştia că muzica ne duce înapoi, la Zeii epocii originare, că sculptura ne conduce spre Zeii viitorului, şi că arta teatrului se află la mijloc, drept cea care domină spiritele prezentului.

Dar un asemenea mod de a gândi şi simţi trebuie dezvoltat. El trebuie să ajungă iarăşi printre oameni, pentru ca arta să poată fi cufundată în adevăratul ei element. E totuşi ciudat cum lucrează aici instinctul.

Când călugărul piarist *Misson*, poet austriac care a scris în dialect, a creat o epopee populară, din tot ceea ce a făcut el ne putem da seama, dacă-l cunoaştem biografia, că printr-o asemenea creaţie el a vrut să-i îmblânzească pe oameni; de aceea, n-a ales versul iambic, cu toate că a scris în dialect, ci hexametrul:

Naaz, iazn loos, töös, wàs a ta sà, töös sàckt ta tai Vâda.
Gottsnàm, wails scho soo iis! und probiast tai Glück ö da Waiden.

Muis a da sàgn töös, was a da sà, töös làs der aa' gsàckt sai.
 Ih unt tai Muida san àlt und tahoam, wóast as ee, schaut nix aussa.
 Wàs ma sih schint und rackert und plàckt und àbi ta scheert töös
 Tuit ma für d'Kiner, was tuit ma nöd àlls, bald s' nöd aus der Art schlàg'n! -
 Iis ma aamàl a preßhafts Leut und san schwari Zaiden,
 Graifan s' am aa, ma fint töös pai artlinga rechtschàffan Kinern...

ș.a.m.d. Simți în aceste versuri ceva care împlânzește.

Dacă vrem să facem trecerea direct spre spiritual, să conducem spre mișcarea spirituală, dacă vrem să ducem din lumea fizică în lumea spirituală, atunci trebuie să plăsmuim într-o limbă modelată blând, dar tocmai în vers iambic.

Aveți aici unul dintre motivele pentru care Goethe și-a scris dramele iambice, motivul pentru care misterele sunt scrise în cea mai mare parte în iambi ș.a.m.d. Sunt lucruri care trebuie să devină absolut vii, dacă vrem să avem iarăși școli de teatru. Și atunci, trebuie să știm cum trăiește vorbirea, cum trăiește gestul, cum acționează pe o rază mai mare tot ceea ce se petrece pe scenă. De aici vom relua mâine. După cum am spus deja, spre a rotunji totul, voi mai prezenta mâine și marți câte o conferință despre modelarea vorbirii și despre arta dramatică.

SCHEMĂ

hum, ham, hām, him

Pământ

Apă

Aer

Foc

d

h

t

ch

b

j

p

l

r

sch

g

s

k

f

m

w

n

warm: es saust
(cald: vâjâire)

Diele

Lied

Tal

Latte

Beil

Leib

Keil

kalt = es perlet

leer

schief

schlank

Reihe

reich

rasch

Reis

reif

Stoßwellen (valuri
izbite)

veiw

CONFERINȚA A XVIII-A

Dornach, 22 Septembrie 1924

Modelarea sunetelor articulate ca revelare a formei umane

Educarea respirației

Reiese, desigur, ca un rezultat al acestor expuneri, că pentru exercitarea practică a artei teatrale e necesară, pe de-o parte, bunăvoința de a ne adânci în elementele reale primare ale artei vorbirii, care își au temeiul în viața spirituală și, pe de altă parte, că e necesar să sădim în inimile noastre, prin faptul că situăm arta teatrului în contextul vieții întregi, un mod de a gândi și simți care să fie îmbibat de spiritualitate și să se miște pe făgașurile, pe căile spiritualității. Atunci va fi într-adevăr posibil să ne situăm în viață ca actori așa cum trebuie să se situeze în viață un artist adevărat, care se întemeiază pe spirit. Un artist care se întemeiază pe spirit trebuie să fie în stare, prin activitatea și ființa sa, să conducă arta spre acel rol de frunte în cadrul civilizației noastre pe care ea e chemată să-l joace și fără care civilizația s-ar ofili și usca.

Aceasta e, fără îndoială, dispoziția sufletească plină de seriozitate din care s-a născut dorința unui număr de oameni de a se ține un curs ca cel de față. Noi vom căuta să răspundem și în viitor unor asemenea dorințe, vom studia, de exemplu, tocmai din perspectiva artei teatrale, felul cum în formele pe care le ia ființa umană, lumea se revelează în sensul cel mai cuprinzător, mai plin de sens și mai puternic. Iar în sentimentele pe care le vom avea față de revelarea lumii prin om, vom găsi impulsuri călăuzitoare, spre a putea lega, în primă instanță, ceea ce este elementar de viața divin-spirituală.

Vom începe azi prin a privi încă o dată, ca pe o revelare a formei umane, procesul de modelare a cuvintelor, de modelare a sunetelor. Dacă privim la omul care se revelează, ne vin în întâmpinare mai întâi, în măsura în care el se revelează prin modelarea vorbirii, buzele sale. În primă instanță, buzele sunt elementul revelator, în ceea ce privește modelarea vorbirii.

Ceea ce se revelează mai întâi din direcția buzelor - făcând cu totul abstracție de acea clasificare a sunetelor pe care am făcut-o, de împărțirea lor în consoane siflante, explozive, ondulatorii, vibrante, chiar dacă unele sau altele dintre ele revelează cu ajutorul buzelor - sunt sunetele *m*, *b*, *p*; ele sunt niște revelări pure ale formei buzelor umane; la rostirea lor participă ambele buze.

1. Ambele buze: *m b p*

Dacă rostim cu ajutorul buzelor altceva, păcătuim nu numai împotriva artei modelării vorbirii, ci exercităm influențe nefavorabile și asupra organismului uman. Dacă nu rostim întotdeauna aceste sunete cu întreaga conștiință instinctivă a faptului că buzele sunt actorii propriu-ziși, atunci dăunăm atât modelării vorbirii, cât și organis-

mului uman.

Un al doilea aspect se arată dacă pătrundem mai adânc, presimțind, în ființa umană. Acum intră în considerare, în primă instanță, conlucrarea dintre buza inferioară, cu șirul de sus al dinților. În buza inferioară, în mușchii buzei inferioare se concentrează în modul cel mai puternic tot ceea ce există în mod misterios în om, în însăși karma sa. În mușchii buzei inferioare se vâluresc și urzesc și curg toate acele forțe care traversează membrele umane, în cele mai diverse moduri, în așa fel încât întregul om, cu excepția organizării capului său, se exprimă în ceea ce face, ca actor, buza inferioară.

În comparație cu mușchii buzei inferioare, mușchii buzei superioare sunt inactivi. Ei au mai mult rolul de a face ca ceea ce zace în organizarea capului să fie condus, ca să zicem așa, spre mușchi. În timp ce buza inferioară e, în sensul cel mai decis, o expresie deplină a omului ca om al membrilor, buza superioară, cu mișcarea ei, poate fi concepută doar ca un mijloc de exprimare a ceea ce, în om, zace în sunetele *m*, *b*, *p*. Dacă vrem să exprimăm însă ceea ce provine mai mult din om, vom avea de-a face cu conlucrarea dintre buza inferioară și dinții superiori, care, în relativa lor liniște și unitate lăuntrică, exprimă organizarea capului mai bine decât o face buza superioară. În șirul dinților superiori se concentrează, densificându-se, ceea ce, în omenire, tinde spre densificare, ceea ce omul vrea să preia în sine drept sumă a tainelor cosmice care, în el, au ajuns în starea de repaos.

Iar ceea ce a fost preluat de om, ca sumă a tainelor lumii, și vrea să ajungă la o formă de exprimare, iese la iveală prin conlucrarea dintre buza inferioară și dinții superiori, dacă facem să interacționeze în mod just buza inferioară și dantura superioară, în sunetele *f v w*,

2. Buza inferioară } *f v w*
Dinții superior

lucru pe care cei din Sudul Germaniei nu-l pot face aproape niciodată; acești oameni îl pronunță pe *w* întotdeauna în mod vocalic, ca și cum ar fi o contopire a vocalelor *u* și *e*, dar *w* se pronunță corect dacă unim buza inferioară și dinții superiori, aici intrând în considerare, spre deosebire de *v*, la care buza inferioară, fără a se vâluri, se apropie de dinții superiori, faptul că la *w* buza inferioară se vâlurește. Consoana *f* e o acționare deplină a buzei inferioare spre dinții superiori.

Mai avem apoi situația în care conlucrează, în principal, ambele șiruri de dinți. În acest caz, avem o stare de echilibru între organizarea inferioară și organizarea superioară a ființei umane, între organizarea capului și organizarea membrilor. În acest caz, lumea e captată de către om și omul, la rândul lui, vrea să-și trimită propria lui entitate afară, în lume. Aceasta se întâmplă atunci când trebuie să rostim, printr-o acționare justă a șirurilor de dinți unul asupra celuilalt, sunetele: *s c z*.

3. Șirurile de dinți împreună: *s c z*

Aici dinții lucrează singuri.

Dacă ne îndreptăm și mai mult spre înapoi, ajungem și mai mult în interiorul omului, acolo unde se exprimă viața lui sufletească, acolo unde se exprimă sufletescul lui și, de aceea, și în entitatea umană trebuie să mergem mai mult înapoi, până la limbă și avem atunci acea revelare care ia naștere prin acțiunea limbii și a dinților superiori. Pe când ceea ce omul a devenit datorită lumii are loc între buza inferioară și dinții superiori, ceea ce omul este în virtutea faptului că își are sufletul lui, are loc între sufletul său și cap, între limbă și dinții de sus.

Așa că aici avem: limba acționează în dosul dinților de sus. Vă rog să acordați importanță cuvintelor "în dosul". Iau naștere astfel sunetele *l n d t*.

4. Limba acționează în dosul dinților de sus: *l n d t*

În această privință e cu adevărat important, spre a se ajunge la o rostire sănătoasă și frumoasă, ca în școlile de teatru să se facă exerciții de evitare absolut conștientă a efectelor pe care boala vorbirii peltice le are asupra modelării vorbirii. Această boală constă în faptul că limba înaintează prea mult între dinți. Trebuie să reușim să luăm în stăpânire limba, cu conștiența noastră, într-o asemenea măsură încât să executăm în mod conștient principiul cardinal al oricărei vorbiri: Când vorbim, limba nu are voie să depășească niciodată acea limită care e dată de cele două șiruri de dinți, limba trebuie să rămână întotdeauna în dosul dinților, ea nu are voie să depășească niciodată șirul dinților. - Când limba depășește această limită, e ca și cum sufletul ar vrea să se încredințeze naturii în mod nemijlocit, fără trup. De aceea, vorbirea peltică trebuie vindecată prin faptul că-i obișnuim pe oameni de la cea mai fragedă vârstă să rostească *n l d* în felul următor: *n n n, l l l, d d d*, astfel încât ei să apese în mod conștient limba pe șirul dinților de sus. E greu; mai ales dacă exersăm consoanele una după alta, așa cum trebuie să facem, acesta e un lucru care ne obosește, care face chiar impresia că ne crispează puțin. Totuși, primul care, înainte cu mulți ani, a atras atenția asupra faptului că pelticii trebuie vindecați în acest mod a amintit de acel locotenent care avea misiunea de a-i învăța pe recruți exercițiile militare și care a spus: Da, băieți, e greu, dar ceea ce nu e greu, nici nu se învață.

Al cincilea lucru care intră în considerare e situat, în om, și mai în spate. Omul trebuie să învețe a sesiza în mod conștient felul în care rădăcina limbii sale participă la vorbire. Acesta e al cincilea element, rădăcina limbii. Învățăm acest lucru dacă ne deprindem să pronunțăm cât mai în spate, simțindu-ne rădăcina limbii: *g k r j qu*. Aceste consoane *g k r*, care trebuie menținute la rădăcina limbii, pe care trebuie să ne străduim să le rostim în mod conștient la rădăcina limbii, aceste sunete *g k r* sunt cele care, venind din direcția vorbirii, au pe conștiință fenomenul numit bâlbâială. Fiindcă la baza acestui fenomen, bâlbâiala, se află faptul că omul nu simte în mod instinctiv cum trebuie să rostească în mod just sunetele *g k*. Și veți vedea - vom mai vorbi imediat despre aceasta - cât e de necesar, de îndată ce încercăm să combatem bâlbâiala, și-i venim omului în ajutor prin faptul că-l învățăm să rostească în mod ireproșabil consoanele *g k r*.

Iar *r* are nevoie chiar de un ajutor fizic exterior; *r* poate fi bine pregătit dacă-l punem pe omul respectiv să facă gargară cu apă zaharată, înainte de a încerca să-l

punem pe cale din punct de vedere pur psihic.

Vedeți, deci, chiar dacă sunt mijloace exterioare, eu nu evit să atrag atenția asupra lor. În ceea ce privește pronunțarea sunetului *r*, gargara cu apă zaharată exercită o influență extraordinară de favorabilă. Dar trebuie să faceți într-adevăr gargară cu apă zaharată. În special la copii e bine s-o facem, atunci când încercăm să-i ajutăm să spună *r*.

Apoi este însă necesar să ne familiarizăm puțin - iar actorul începător trebuie să se familiarizeze, bineînțeles, total - cu ceea ce trebuie știut în legătură cu vorbirea. Am spus deja că aici nu ne ocupăm de antrenarea fiziologică a omului în vederea vorbirii, aici ne interesează faptul că, pentru a învăța să vorbim în mod just, trebuie să învățăm de la însuși organismul vorbirii.

La toate lucrurile despre care am văzut că ele trebuie învățate în contact cu organismul vorbirii se mai adaugă azi faptul că de la *m*, *b*, *p* învățăm să ne folosim amândouă buzele, de la *f v w*, buza inferioară și dinții de sus, de la *s c z*, cele două șiruri de dinți și că, în cazul sunetelor *l n d t*, limba trebuie să rămână în dosul dinților de sus și tot azi se adaugă felul în care avem de exersat cu rădăcina limbii, în cazul sunetelor *g k r j qu*.

5. Rădăcina limbii: *g k r j qu*

Buzele înseși ne sunt învățătorii. Numai că trebuie să le angajăm în exersare în mod just. Dacă înțelegem acest lucru, am făcut ca întreg organismul gâtului și al gurii să devină niște școlari ai sunetelor înseși. Iar sunetele sunt Zeii care au misiunea de a ne învăța cum să modelăm vorbirea.

Trebuie să știm, totuși, un lucru, în pofida tuturor aberațiilor care le sunt prezentate azi oamenilor, și anume, că atunci când vorbim, trebuie să consumăm foarte liniștiți aerul respirat și că, în orice caz, vorbirea devine slabă și rea dacă, fără a fi consumat de tot aerul din plămâni, facem o nouă inspirație, în timp ce vorbim.

Acesta e, aș zice, însuși misterul artei modelării vorbirii: ca omul să știe că ceea ce el modelează se bazează pe consumarea aerului existent în lăuntrul lui. De aceea, trebuie să se deprindă a face asemenea exerciții, luate tot din vorbire, la care el inspiră mai întâi temeinic.

În ce constă o inspirație temeinică? O inspirație temeinică va consta în faptul că apăsăm diafragma cât de jos poate suporta natura sănătoasă a omului. Trebuie să simțim în regiunea diafragmei că inspirația se naște în mod ireproșabil. Așa că, în calitate de profesor, trebuie să-l facem pe student să observe, punându-ne mâna pe diafragma lui, în ce fel are loc aici acea dilatare care trebuie să aibă loc, acea schimbare care trebuie să se producă, atunci când inspirăm temeinic. Apoi îi cerem studentului respectiv să țină în el aerul inspirat, să nu expire, și să rostească acum, cu aerul de respirat pe care l-a primit în lăuntrul lui, diferite cuvinte și silabe, până când a expirat tot aerul, astfel încât să nu existe nici o pauză în respirație, cât timp mai există aer în plămâni. Acest lucru trebuie să intre în instinctul celui care rostește texte - a nu respira, înainte ca aerul deja inspirat să se fi consumat în întregime.

Ne vom însuși acest lucru în mod just dacă vom încerca, după ce am inspirat, după

ce am devenit conștienți de ceea ce se petrece în regiunea diafragmei, până când aerul a fost consumat în întregime, deci, vom face bine dacă vom începe atunci un *a*, și dacă vom rosti lent șirul vocalelor, în așa fel încât el să cuprindă timpul unei expirații: *a e u*, cât de mult timp putem, până când simțim iar nevoia să respirăm. Și dacă facem același lucru și cu consoanele: *k l s f m*, dacă le menținem pe parcursul unei respirații. Acest exercițiu, al cărui punct culminant constă în consumarea completă a aerului respirat, înainte de a inspira iarăși, e singura metodă cu adevărat sănătoasă de vindecare a bâlbâielii. Pentru un bâlbâit, e extraordinar de sănătos să-l punem să facă anumite exerciții ritmice, datorită faptului că un ritm bun dă din capul locului respirația justă. Suntem constrânși să respirăm corect, dacă avem de rostit:

Und es wallet und woget und brauset und zischt, (respirație)

Wie wenn Wasser mit Feuer sich menget.

Putem ține în noi aerul respirat cu ajutorul versurilor. Suntem împinși la aceasta. Ceea ce trebuie să se întâmple când exersăm, e următorul lucru: să nu inspirăm, într-adevăr, până când n-am consumat tot aerul, prin faptul că vorbim. Și aceasta e cauza bâlbâielii. Bâlbâitul are, de fapt, în el o frică devenită organică și aceasta îl face să caute mereu să apuce câte o gură de aer. Din acest motiv, el are nevoie de ceva care să-l facă să caute o gură de aer, dar nu din teamă, nu din frică. Așa că reușim să-l vindecăm pe bâlbâit, în mod indirect, dacă, după ce a început să se bâlbâie, îi spunem: Ei, acumă cântă sau recită o poezie!

Cu teama și cu frica e înrudită mânia, așa că și omul mânios va căuta să înghită câte o gură de aer, dar și mânia și frica au devenit ceva organic, așa că asemenea lucruri se pot ameliora doar pe calea unor exerciții făcute timp îndelungat.

Așa s-a întâmplat cu vestitul magazioner de la farmacie. Știți, probabil, povestea. În casă se dădea un five o'clock tea. Magazionerul farmaciei, care se bâlbâia când îi era frică, năvăli înăuntru și reuși să spună doar atât: die Apo, die Apotheke, Apothe, Apothe - Far, farm, farma-, farma - pe *k* nu-l putea rosti deloc, nu putea să treacă de *k*, astfel încât farmacistul, care-și avea invitații lui și, fiindcă celălalt era palid de frică, trebuie că știa ce se întâmplă, îi zise: Ei, cântă, băiete! - și acesta îi cântă, în mod absolut corect: Die Apotheke brennt. (Farmacia arde) Aceste cuvinte le-a cântat absolut corect. De altfel, toți au coborât imediat în pivniță, fiindcă acolo izbucnise un foc groaznic. Cu cântatul, omul a fost făcut să vorbească.

Dacă se fac exerciții, merge apoi întotdeauna. Numai că, pentru a face asemenea exerciții, e necesară, firește, o anumită energie interioară. Dacă apoi reapare, totuși, inconștiența, iese din nou la iveală bâlbâiala, din cauză că ea e ceva organic. Din acest punct de vedere, mi s-a părut extraordinar de interesant un prieten poet, care se bâlbâia. Reușise, totuși, să le citească întotdeauna oamenilor poeziile sale în ritmul lor complet, cu versuri lungi, fără a se bâlbâi câtuși de puțin, fără să se știe că era bâlbâit. Dar el era un om care se enerva ușor. Când era angajat într-o discuție obișnuită, bâlbâiala ieșea din nou la iveală. El n-a avut niciodată perseverența de a face, de exemplu, asemenea exerciții. S-a întâmplat astfel că, într-o bună zi, a fost întrebat de un om care nu era tocmai plin de tact: Domnule doctor, întotdeauna vă bâlbâiți așa? - Iar el răspunse: Nnnnumai când mă aflu în fața unui om care îmi e ttttotal antipatic.

Așadar, ceea ce există la un om drept modelare a vorbirii greșită, poate coborâ până la nivel organic, la peltici, care nu știu să-și folosească bine limba și dinții de sus, când pronunță consoanele *l n d t*, dar mai ales la bâlbâiți și la gângăviți, care nu știu să-și folosească bine rădăcina limbii, fiindcă rădăcina limbii e aceea care reacționează incorrect, când respirăm incorrect. De aceea, consoanele *g k și r - r -* ul îndulcit puțin și cu apă de zahăr - vor fi pedagogii lor.

Trebuie să avem această dăruire, asemănătoare rugăciunii, către entitățile divine care trăiesc în sunetele vorbirii, și atunci acestea vor fi învățătorii noștri cei mai, cei mai buni. Tot ceea ce trece dincolo de munca asupra respirației, tot ceea ce depășește cele spuse adineaori, tot ceea ce depășește sentimentul: "Când vorbești, trebuie să inspire de-abia când nu mai ai aer în plămâni" -, aceasta merge spre intelectualism. Această cunoaștere instinctivă a faptului că trebuie să consumăm aerul cât timp el se află în noi este, în privința gimnasticii respirației, singurul lucru necesar, pentru modelarea vorbirii - dar reprezintă lucrul cel mai necesar dintre toate -, care poate fi învățat numai în modul schițat, prin exercițiu și care ar trebui să fie învățat în orice școală care-i pregătește ca lumea pe viitorii actori.

Căci vedeți dvs., dragii mei prieteni, numai dacă suntem în stare să introducem în propria noastră artă religiozitate, o dispoziție religioasă, aș zice, vom fi în măsură să depășim pericolele ce există în activitatea artistică și care ies cu putere în evidență, ca realități artistice, mai ales în teatru, chiar în sensul coruperii morale. Trebuie să trecem la o asemenea atitudine neobișnuită, aceea de a nutri o venerație religioasă față de acești maeștri divini, sunetele articulate, fiindcă în ele zace, în mod primar, o întreagă lume. Nu avem voie să uităm, dacă vrem să devenim modelatori ai cuvântului, că la începutul originar al lumii a fost Cuvântul și că Evanghelia lui Ioan înțelege Cuvântul, în pofida tuturor celorlalte interpretări contrare, drept Cuvântul plin de înțelepciune. Aici trebuie să apară o dispoziție religioasă. Fiindcă, în ce pericol se află, actorul și, de asemenea, regizorul?

În calitate de actor și de regizor, omul stă pe scenă și în dosul scenei. Și aceasta e cu adevărat o cu totul altă lume decât lumea sălii în care stau spectatorii. Amândouă aceste lumi trebuie să meargă mână în mână, trebuie neapărat să meargă mână în mână. Nu ne e îngăduit deloc să ne gândim că s-ar putea și să nu realizăm o colaborare armonioasă între scenă și sala spectatorilor. Acest lucru trebuie să se întâmple. Dar cât de diferite sunt ele, de fapt! Ia gândiți-vă puțin, noi ne aflăm pe scenă și în dosul scenei; dar există o realitate, și această realitate trebuie să se transforme, în re/velarea ei, când ajunge în sala de spectacol, într-o iluzie. Dar, când ne aflăm pe scenă sau în dosul scenei, ea nu poate fi o iluzie.

Ceea ce în față, în sala de spectacol, e o iluzie timidă, plăcută, grațioasă, ori mistică, se transformă, pentru cei ce stau pe scenă și în culise și au de lucru, în realitatea cea mai banală.

Acest lucru m-a frapat odată în mod deosebit, când aveam de pregătit, împreună cu o trupă de teatru, piesa "L'intruse" de *Maeterlinck*. Un efect esențial din această piesă are la bază faptul că din depărtare se apropie, treptat, niște sunete, care fac o impresie misterioasă și care, pe undele apropiierii lor, aduc cu ele moartea celui care

zacc, muribund, în camera de alături. Aceasta trebuie să creeze în sala spectatorilor o atmosferă misterioasă, foarte mistică. Acuma, dvs. sunteți nevoiți să transformați totul în ceva foarte trivial. Undeva, în culise, dvs. trebuie să faceți un zgomot asemănător cu ascuțitul îndepărtat al coasci, dar un ascuțit al coasci care să reprezinte prima vestire, în depărtare, a ceva mistic, care te umple de sfială. Dvs. trebuie să faceți să se apropie un zgomot. Poate că veți pune pe cineva să învîrtă o cheie în broască, intrând. Gândiți-vă, asemenea banalități sunt atunci prezente! Ei bine, a născoci toate acestea, așa ceva e în măsură, bineînțeles, să transforme în banalitatea cea mai mare ceea ce trebuie să existe apoi în sala spectatorilor.

Aș vrea acum să avem o intensificare deosebită a ceea ce am prezentat adinecaori. Da, în culise se vorbește despre aceste lucruri cu o tehnică impresionantă, indiferență la toate sentimentele pe care urmează să le aibă spectatorul din sală, care va trăi iluzia. Am arătat că ar fi bine ca un actor să se ridice de pe scaun tocmai în momentul în care cheia s-a mișcat deja în broască și cineva a intrat în încăpere. Așadar, cu am cerut unui interpret să se ridice de pe scaun, să izbească scaunul cu putere de podea, dar această ridicare în picioare, care a făcut să cadă scaunul, a fost intensificarea supremă a iluziei din sala spectatorilor. A fost lucrul care, pur și simplu, urmând după alte lucruri întâmplate pe scenă, a făcut ca inimile aproape să încremenească de spaimă.

Pe scenă e răsturnat un scaun: avem în fața noastră acest lucru, în prozaismul său sec, banal, iar jos, e iluzia - spectatorilor li se face piele de găină.

Ei bine, aceste lucruri nu trebuie tratate în sensul că vrem să reformăm teatrul și spunem: Nu e voie să se facă asemenea lucruri. - Asemenea lucruri trebuie făcute, bineînțeles, și cu cât le putem face mai mult, cu atât e mai bine. Dar în inima noastră trebuie să avem o venerație cu atât mai mare față de spiritual, ca să suportăm ceea ce, pentru noi, se banalizează în dosul scenei și în culise.

Pentru aceasta, actorul are nevoie de o transformare a sentimentelor sale, până la pătrunderea lor cu o dispoziție religioasă față de tot ceea ce e întreaga artă. Și, după cum, dacă scriem o odă, nu ne gândim, în momentele când suntem în dispoziția sufletească a odei, că cerneala curge din toc într-un mod neplăcut - din cauză că suntem în dispoziția sufletească a odei -, tot astfel, când urcăm pe scenă, trebuie să putem dezvolta în mod instinctiv acea dispoziție care, chiar și când cineva răstoarnă un scaun, nu are alt sentiment decât că prin aceasta săvîrșește un act spiritual.

De-abia dacă ne vom putea înălța până la această dispoziție - și de acest lucru depinde faptul că, în viitor, arta teatrului va putea prospera sau nu -, arta teatrului va putea fi pătrunsă de ceea ce ar putea să pătrundă în ea. Dar acest lucru nu poate fi realizat prin niște moduri sentimentale de a vorbi, ci tot numai prin niște realități. Și sunt realități acelea când sunetele vorbirii, cu murmurul lor misterios, devin pentru noi niște Zei, care modelează vorbirea în noi. De acest sentiment fundamental avem nevoie. Acest sentiment fundamental face ca ceva să fie artă.

Dragii mei prieteni, atât de departe trebuie să ajungem, încât să nu pierdem nici o clipă conștiința faptului că iluzia din sala spectatorilor trebuie creată prin adevăr trăit în mod spiritual în sufletul actorului și al regizorului. De acest lucru avem nevoie.

Acest lucru trebuie să ni-l însușim, cu toate că sala spectatorilor, vreau să zic cei care se află în ea, nu ne oferă azi acca imagine pe care am vrea s-o avem, când privim de pe scenă.

Dacă va apărea însă dispoziția sufletească despre care am vorbit acum, atunci spectatorii vor evolua cel mai repede, în mod imponderabil, spre punctul de vedere pe care ni-l dorim acum. Așa ceva nu se poate însă realiza prin tot soiul de programe și promisiuni care se fac la o festivitate de inaugurare sau alta, ci se pot realiza lucruri bune numai și numai dacă acest sufletesc-spiritual planează asupra a ceea ce face și este arta teatrală.

Dar tocmai în epoca prezentă ar trebui ca lumea să-și dea seama deja că va fi mai greu, infinit mai greu, să se realizeze dispoziția potrivită pentru ca teatrul să poată colabora în mod armonios cu ceea ce poartă numele de critică, în cel mai larg sens al cuvântului. O mare parte a dificultăților cu care se luptă teatrul actual e cauzată și de poziția nenaturală a criticii. Căci, de fapt, azi nu se mai face critică, ci - putem spune, desigur, acest lucru, fiindcă e tipic, doar că împingem puțin lucrurile la extrem - se "kerrizează" și se "hardenizează". (Aluzie la criticii berlinezi Kerr și Harden, vezi apendicele - n.t.) Ambele poziții pot fi foarte ingenioase, ele chiar fac școală, în special hardenizarea a făcut școală în modul cel mai prosper. Dar, vedeți dvs., felul cum se face critică în sensul lui Kerr și al lui Harden provine dintr-un principiu pur negativist, neatristic. Și nu e voie, fiindcă oamenii care "kerrizează" și "hardenizează" se află pretutindeni, chiar și în orașele mici - că doar se fac prozești -, deci, nu e voie să ne lăsăm induși în eroare, asociindu-ne la părerea că, totuși, aici zace ceva care are legătură cu arta. Fiindcă aici nu zace, de fapt, absolut nimic. Acest principiu este indiferent, în cel mai înalt grad, și el trebuie să fie conceput în special de actor drept ceva absolut indiferent, în raport cu ceea ce el ar vrea și face din punct de vedere artistic. La nevoie, el trebuie să poată merge atât de departe încât să transforme un *r* într-un *h* și să ceară în locul lui "Kerren" (a face critică în felul lui Kerr) pe "Kehren" (a mătura), adică să ceară ca o asemenea critică să fie măturată. Aceasta provine dintr-un principiu negativist.

Mie el mi-a ieșit în întâmpinare într-un mod deosebit de interesant, ca mod istoric în care a luat naștere. Am avut prilejul să fixez în status nascendi această întreagă joacă de-a scrisul, care a devenit apoi critică literară. Mă aflu, în urmă cu mulți ani, la Berlin, în sânul unui mare grup de oameni, la o serată; acolo se afla și Levysohn, redactorul-șef din acea vreme al ziarului "Berliner Tageblatt". Între noi s-a legat o discuție, și anume despre Harden, fiindcă nu se putea nega faptul că, la începutul anilor '90 din secolul trecut, Harden era o personalitate interesantă, prin modul extraordinar de curajos în care apărea în public. Numai că, și aici, dacă priveai în culise, îți pierdeai multe iluzii. El era, totuși, nu-i așa, o somitate. Ei bine, eu am ajuns să discut cu Levysohn, care pe atunci era redactorul-șef al gazetei "Berliner Tageblatt". Și Levysohn mi-a spus următoarele: Ei da, pe un om de felul lui Harden trebuie să-l înțelegeți. Vedeți dvs., asta a fost demult, Harden a venit din provincie, el era un actor mediocru, a fugit din teatru și încerca, la Berlin, să câștige bani. Tocmai pe atunci - spuse Levysohn - eu înfiinșasem o mică gazetă care urma să apară în fiecare luni

dimineață; din aceasta s-a născut apoi una din părțile ziarului "Berliner Tageblatt".
Voiam să fac acest lucru cât mai bine, voiam ca de aici să iasă o afacere bună. Voiam
ca luni dimineața - era prima gazetă de dimineață care apărea la Berlin - toți să
cumpere gazeta de luni dimineața, ca și cum ar fi fost apă zaharată. Dar aici eu am
avut o idee, pe care o găsesse foarte isteasă și care face ca datorită mie să scrie Harden
într-un stil atât de bun. Fiindcă acest lucru Harden mi-l dădorea mie - spuse
Levysohn. - Am angajat niște domni, care veniseră la Berlin și voiau să câștige acolo
ceva bani, niște domni despre care mi-am spus că au puțin talent, dar nu prea mult.
Poți face din oameni orice, dacă știi cum să procedezi! - Acesta era cinismul unui
redactor șef de pe atunci, de prin anii '80 și până prin anii '90, și chiar de mai târziu.
Iar Harden era unul dintre acești domni. Levysohn le-a spus: Știți, vă dau atâta și atâta
pe lună. Voi nu trebuie să faceți altceva decât să stați toată ziua în cafenea și să citiți
toate ziarele. Unul dintre voi citește toate articolele pe teme de artă, unul despre pic-
tură, unul despre teatru, iar duminică dimineața vă așezați la masa de lucru și fiecare
dintre voi scrie un articol care să ia naștere prin faptul că e altfel decât toate celelalte
pe care le-ați citit în cursul săptămânii. - Harden a nimerit aici foarte bine. El a adus
mereu câte un articol - spuse Levysohn -, în care totul era altfel decât ceea ce citise
întreaga săptămână. Și, vedeți dvs., aceasta a rămas arta lui Harden. În acest fel a
făcut apoi "Zukunft" ("Viitorul"). Așa că eu sunt puțin vinovat de faptul că Harden a
devenit un scriitor atât de bun - spuse Levysohn.

Dar, vedeți dvs., și aceasta e o deziluzionare, când, pășind pe această scenă - fiind-
că și a face ziare e tot o scenă -, aruncăm o privire în culise. Acest public nu e așa
ușor de vindecat ca cel din sala de spectacol. El poate fi vindecat numai dacă va
apărea dispoziția născută din faptul că știm cât de slabă e azi legătura dintre critică,
bazată în întregime pe ceva negativ, și ceea ce trebuie să vrem, de fapt, din punct de
vedere artistic.

Aș vrea să-mi dezvolt considerațiile cu care voi încheia mâine acest ciclu tocmai
clădind pe acest punct, pe ceea ce decurge pentru actor și pentru arta sa din relațiile
sale cu publicul și cu critica.

CONFERINȚA A XIX-A

Dornach, 23 Septembrie 1924

Cuvântul ca modelator

Azi aş vrea să vă spun mai întâi, pe scurt, în ce sens trebuie primite sau, respectiv, preluate în munca de teatru, nişte expuneri sau îndrumări, dacă vreţi să le numiţi astfel, de felul celor de ieri, să zicem, prin care modelarea vorbirii, ca artă, trebuie luată din vorbirea umană însăşi. Întregul cuprins al sistemului sunetelor articulate, dacă vrem să folosim acest termen pedant, clasificate, fireşte, în cele mai diverse moduri, în funcţie de nuanţele existente în diferitele limbi, reprezintă tot ceea ce, pornind de la organele vorbirii, are legătură cu organizarea fiinţei umane în totalitatea ei.

Trebuie să ne reprezentăm acest lucru în felul următor. Să luăm, pentru început, o clasificare ceva mai grosieră. După tot ceea ce am văzut ieri, putem studia acum şi alte modalităţi de producere a sunetelor, situate mai mult spre cerul gurii, spre regiunea palatală. Dacă suntem atenţi la acest mod de producere a sunetelor, la tot ceea ce are loc atunci când formăm un asemenea sunet, şi dacă avem un simţ care ne permite să urmărim în întregul om acest proces, în cazul sunetelor palatale propriu-zise, şi, de asemenea, al sunetelor velare, dar, în principal, în cazul sunetelor palatale, vom putea să vedem din mersul unui om dacă el e ferm sau neglijent în sunetele palatale, dacă personalitatea lui se transpune în întregime în sunetele palatale sau nu. Aşa că putem spune: Ceea ce e rostit cu regiunea palatală străbate întregul om, până la călcâie şi la degetele picioarelor, aşadar, are legătură cu întreaga organizare a fiinţei umane. Ceea ce pronunţăm cu ajutorul limbii are legătură mai ales cu acea parte din om care este capul, până la buza superioară, dar nu şi buza inferioară şi, de acolo, mergând înapoi, spre coloana vertebrală, ar cuprinde regiunea dorsală, deci, cu această porţiune din om. Ceea ce rostim cu ajutorul buzelor şi al dinţilor are de-a face mai ales cu pieptul şi cu regiunile anterioare ale fiinţei umane. Aşa că, de fapt, în vorbire zace întregul om. Putem spune foarte bine că vorbirea e creatoarea formei umane, în aceste trei direcţii.

Dacă reflectăm la acest lucru, vom constata, de asemenea, că mersul pe scenă poate fi exersat cel mai bine o dată cu consoanele palatale şi pornind de la ele. Prin urmare, vorbirea poate exercita o influenţă modelatoare asupra spectacolului de teatru, până şi asupra felului de a merge pe scenă.

Este un fapt acela că, pe scenă, actorul trebuie să meargă altfel decât de obicei, dacă e ca mersul lui să arate ca în viaţă. Dacă el merge pe scenă în mod obişnuit, acest mers nu va arăta niciodată, pe scenă, aşa cum e în viaţă. Dar şi acest lucru ni-l putem însuşi cel mai bine cu ajutorul vorbirii. Numai că nu e posibil să dăm toate regulile ce intră aici în considerare, e ceva care trebuie elaborat, de fapt, în timp ce se exersează.

Din toate acestea vă puteţi da seama însă de următoarele: Când vorbim astfel

despre sunetele vorbirii, ca despre maeștrii care ne învață arta modelării vorbirii, nu vrem să spunem că ceea ce învățăm în legătură cu sunetele articulate e valabil doar pentru sunetele respective. Aceasta ar presupune că poeții și autorii dramatici ar așeza literele corespunzătoare numai acolo unde vor să obțină efectele respective. Ceea ce am eu în vedere nu e o indicație pentru simpla rostire a literelor, a suneților - am în vedere și acest aspect -, ci e o indicare a posibilității de a ne transpune, în mod absolut general, în vorbirea justă, frumoasă, curgătoare. Așa că ceea ce învățăm rostind sunetele velare trece și asupra suneților labiale și linguale, și, în general, capacitatea de a face ca în cuvinte să pulseze sufletul decurge din exercițiile respective.

Prin urmare, eu nu vreau să spun că actorul trebuie să fie atent în ce loc apare un *d* sau un *g* sau un *k*, pentru ca el să rostească textul conform cu ceea ce a învățat despre asta, ci vreau să spun, mai degrabă: dacă se fac cu sunetele exerciții de felul celor pe care le-am înșirat aici, atunci vorbirea va deveni marele maestru în ceea ce privește arta teatrală. Și ele se vor răsfrânge până și asupra felului în care învățăm să facem din trupul nostru un instrument ascultător. Acesta va deveni maleabil până la nivelul structurilor sale organice, va deveni utilizabil pentru arta interpretării teatrale, dacă asemenea exerciții cu sunetele vor fi făcute în mod sistematic, așa cum am arătat.

Din acest motiv am făcut mereu aluzie la școala de teatru, care ar trebui să cuprindă asemenea exerciții. Așa se realizează ceea ce am numit ieri "aspectul atitudinii interioare", fără care arta nu poate exista. Fiindcă, ce primește spectatorul? Spectatorul n-a avut niciodată în conștiință, în mod explicit, ceea ce trăiește, în diferitele sunete ale vorbirii. El cunoaște numai semnificațiile sensului, nu și semnificațiile suneților, el cunoaște doar ceea ce zace în cuvânt ca idee. Dacă un interpret se cufundă cu întregul său suflet în sunetele vorbirii, va exista o prăpastie între spectator și actor, un abis care arată că actorul se află de acea parte unde teatrul nu mai e pentru el doar ceea ce e pentru spectator, ci devine un fel de serviciu divin; un serviciu divin prin care spiritualul e introdus în lumea fizică.

Dar nu se va întâmpla așa dacă actorul nu-și va schimba întreaga dispoziție a sufletului, prin muncă desfășurată în mod conștient, în așa fel încât să fi trecut de la grosierele semnificații ideatice ale cuvintelor la simțirea subtilă, trăind, așa zice, în vibrații, a ceea ce zace în sunetele vorbirii. Putem învăța cu adevărat, cu încetul, să simțim ce trăiește în aceste sunete, în așa fel încât și silabele să devină pentru noi pline. Voi arăta imediat la ce mă refer, fiindcă pentru actor silabele trebuie să devină pline.

Ia gândiți-vă că aveți cuvântul "betäublich". (Germ. betäublich = întristător - n.t.) El e rostit așa cum sunt rostite azi cuvintele. Prin aceasta, noi stăm în mijlocul vieții și desemnăm ceva. Dar, de fapt, nu avem nici o trăire. Nu trăim nimic în cuvânt. Dar noi trebuie să trecem la acea simțire care ajunge în interiorul cuvintelor, în interiorul silabelor, prin silabe în cuvânt, la acea simțire care există în sunetele vorbirii.

Să începem cu sufixul "lich". Avem aici sunețul vălurit *l*. Simțim caracterul său lichid. Se formează valuri. Avem apoi sunețul *ch*, prin care modelăm unduirea valurilor; *ch* dă valului o încheiere. Iar sunețul *i* înscamnă doar că vrem să atragem

atenția asupra a ceea ce e modelat aici. Ajungem, treptat, să avem sentimentul că în acest “lich” există ceva care, de obicei, se simte în cuvântul “gleich” (Germ. gleich = egal, asemănător - n.t.), “menschengleich, löwengleich” (asemănător cu omul, cu leul - n.t.). Aici trebuie să mai folosim cuvintele, din cauză că n-am ajuns încă să-l transformăm pe “gleich” într-un “lich”, fiindcă “lich” e metamorfoza lui “gleich”. Cuvântul “löwengleich”, dacă acest cuvânt ar fi scufundat în întregul curent al vorbirii, la fel ca alte cuvinte, dacă l-am folosi în așa fel încât l-am integra vorbirii mereu mai mult și mai mult, prin faptul că l-am folosit, ar suna azi: “löwenlich”, iar cuvântul “menschengleich” ar avea forma “menschenlich”, fiindcă sufixul “lich” nu conține absolut nimic altceva decât expresia faptului că e sesizată mișcarea prin care ni se sugerează asemănarea.

Încercați să simțiți odată grupul de sunete “lich”, mângâind, să zicem, o pernă de catifea, adică trecându-vă mâna peste ea în mod unduios, percepând forma și integrând-o ființei dvs. Atunci puteți să spuneți: în această percepție am viețuit caracterul unui om căruia îi e asemănător ceea ce am simțit eu aici.

Dar și mai puțin simțim azi ceea ce, în cuvântul betrüblich”, e “trüb” (Germ. trüb = tulbure - n.t.), și totuși, înăuntru e la fel de tulbure cum e afară pe vreme cețoasă: așa devine sufletul. Dacă stabilim astfel legătura cu ceea ce ni se înfățișează în mod nemijlocit, aceasta ne va ajuta foarte mult să facem progrese în perceperea, în sesizarea a ceea ce trebuie spus, a ceea ce trebuie rostit. Fiindcă, vedeți dvs., faptul că aici e conținut un *ü* îl putem simți prin sensibilitatea deosebită pentru sunetele articulate pe care am amintit-o când ne-am ocupat de cercul sunetelor. Dar ce înseamnă, de fapt, un Umlaut?

Umlautul este întotdeauna o pulverizare, astfel încât din ceva unitar sau din ceea ce e mai puțin, apar mai multe părți. La origine, lucrurile stau așa, că noi spunem: Bruder (frate). În timp ce-l avem în fața noastră drept un singur om, îl putem distinge foarte bine, ca fiind unul. Dacă sunt mai mulți, atenția se îndepărtează de la acela unul și de aici avem: Brüder (frați). Așa e dialectica originară: der Wagen, die Wagen. (căruța), (căruțele). Întotdeauna când vine pluralul, apare un umlaut. Avem de-a face cu o pulverizare a sensului, ori de câte ori apare un umlaut.

De aceea expresia: “trübe” pentru starea de pulverizare a apei, prin care ia naștere tulbureala, încetoșarea, e o silabă foarte exact simțită. Iar pe urmă, comparația cu starea sufletească, prin care se exprimă faptul că sufletul devine la fel ca tulbureala, face ca sentimentul acestui cuvânt să aibă o succulență deplină. Iar *b*? Nu e nevoie decât să căutați niște analogii: gândiți-vă la verbul “denken” (“a gândi”) și puneți-l în față pe *b*. “Denken” înseamnă a gândi, în general. Când spuneți “bedenken”, vă îndreptați gândirea spre ceva anume. Această îndreptare a gândirii spre ceva anume, care face ca sufletul să devină tulbure, acest lucru e sugerat prin cuvântul “betrüblich” (“întristător”). Asemenea lucruri nu există ca să analizăm conform cu ele textul unei piese de teatru, să zicem. Nu poate fi vorba de așa ceva; ele există pentru ca cel care învață în școala de teatru să trăiască de-a dreptul, o vreme, în efortul de a se transpune în substanța interioară a cuvintelor, până când ajunge să le posede în deplina lor concretețe. E întristător pentru mine = în inimă coboară o dispoziție

asemănătoare cu ceața.

Dacă el poate face acum ca, în simțirea sa, unul dintre aspecte, cel care cel care exprimă comparația, să ia locul celuilalt, atunci, în cuvânt, în cuvântul pe care-l avem de rostit, va pătrunde tonul necesar al sufletului și al inimii. Și trebuie să avem enorm de multă grijă ca să nu ne transpunem în aceste lucruri în mod arbitrar - vreau să accentuez, să subliniez -, ci să ne transpunem în ele pornind de la caracterul vorbirii înseși.

Fiindcă, dragii mei prieteni, vorbirea mai are și însușirea deosebită de a purta pe aripile ei, prin sunete articulate, întreaga gamă de sentimente umane. Vorbirea, ca organism luat în totalitatea sa, e un om care simte din plin, sau, dacă vă place să vă exprimați așa, o întreagă adunare de Zei care simt din plin. Prin asemenea lucruri, vorbirea devine pentru noi din ce în ce mai obiectivă, mai corectă. În cele din urmă, ea devine pentru noi un fel de panoramă de care ne apropiem.

Ajung acum la un lucru ușor de exprimat, dar pe care aș vrea să vi-l spun ca pe ceva care reprezintă un punct orientativ și de dragul căruia am vrut, de fapt, să mai țin și cursul de azi; ajung, deci, la următorul lucru: Omul obișnuit vorbește din gâttelejul său, din gura sa, nu știe nici el cum, vorbește, pur și simplu, cu gura, fiindcă în ea se află mecanismul care face aceasta. De faptul că omul actual nu are sentimentul adecvat față de ceea ce intră în considerare cu privire la modelarea artistică a vorbirii, de aceasta ne-am putut convinge pe un cu totul alt tărâm.

Pe vremea când eram foarte tânăr, pe când aveam vreo douăzeci și patru, douăzeci și cinci de ani, mi s-a oferit ocazia să observ cum nespuse de mulți oameni se apuiau să învețe să scrie frumos, cu ajutorul unor profesori de caligrafie care se ofereau în acest scop. Până atunci nu se acordase o importanță deosebită caligrafiei, cu atât mai puțin în viața comercială, dar, dintr-o dată, apărui acest interes. Pe atunci, încă nu existau mașini de scris sau ceva asemănător; trebuia să scrii totul cu propria ta mână. A apărut un fel de molipsire de boala caligrafiei. Și am făcut cunoștință cu aceste metode care aveau toate scopul de a-i învăța pe oameni să scrie, pornind de la ceva despre care se presupunea că există în mecanismul mâinii. Oamenii încercau în mod nemijlocit s-și facă mâna flexibilă, precum și brațul, fiindcă apăruse părerea că noi scriem prin ceea ce face mecanismul mâinilor și al brațelor. Dar nu se întâmplă deloc așa, lucru de care oricine se poate convinge din plin, dacă-și dă suficient de multă osteneală să-și pună o dată un creion între degetul mare de la picior și degetul alăturat, spre a scrie cu piciorul; oricine va reuși s-o facă. Nu mâna scrie, n-o facem prin mecanismul mâinii, ci mecanismul mâinii e pus în mișcare de omul întreg. Încercați, după câteva eforturi veți reuși.

Cel mai bun lucru, dacă ne dăm odată osteneala de a scrie și cu piciorul, e faptul că prin aceasta învățăm nespuse de mult în ceea ce privește umplerea cu suflet a întregului nostru organism. E ceva nespuse de important. E vorba de faptul că pe atunci s-a practicat metoda aberantă de a se preda scrisul prin mâini și antebrate, nu prin ochi. Propriu-zis, noi ar trebui să învățăm să scriem cu ajutorul ochilor, dezvoltând un simț pentru formele literelor; pentru litere, prin faptul că le vedem realmente în spirit, că le desenăm așa cum le vedem în spirit, că nu le facem din mecanismul mâinii, ci le

desenăm după cum le vedem în spirit. Le vedem în fața noastră și le desenăm așa cum le vedem.

Dar apoi, dacă am înțelege acest lucru, vom înțelege, poate, mai ușor că actorul - spre deosebire de omul obișnuit, care se slujește, pur și simplu, de organele vorbirii, ca să vorbească - trebuie să-și formeze un auz intim, inaudibil, dacă pot spune așa, sau un auz care nu aude, pentru a percepe vorbirea mută. El trebuie să poată avea în fața sa, în suflet, în spirit, cuvântul și succesiunea de sunete articulate, pasaje întregi, dialoguri întregi ș.a.m.d.; adică, el trebuie să-și obiectiveze atât de mult vorbirea, încât să vorbească din ceea ce aude cu sufletul.

Prin urmare, nu trebuie să avem în cap doar sensul unei creații poetice, trebuie să avem în cap întreaga modelare a sunetelor și a vorbirii.

Majoritatea scenelor din dramele-misterii create de mine sunt scrise în așa fel încât, pur și simplu, mi-am ațintit auzul, l-am ațintit spre sunete; nu am căutat cuvântul potrivit pentru a exprima un anumit sens, ci am ascultat.

Dar aceasta e atitudinea care trebuie să stea la baza vorbirii unui actor pe scenă, el trebuie să asculte mereu, să vorbească mereu pe baza auzului. Și atunci, desigur, în el se va dezvolta de la sine sentimentul sunetelor și al silabelor, dar mai ales nevoia de a trăi în cuvinte. Un asemenea om se înalță, cu întregul său mod de a înțelege viața, la un anumit nivel spiritual. De aici se naște simțul necesar pentru munca de modelare artistică.

Așa ceva, în primă instanță, nici nu e crezut prea ușor. Dar dacă ne cufundăm în vorbire în așa fel încât, așa zice, avem lângă noi pe cineva spre care ne ațintim auzul, atunci concepția dramatică pentru o piesă bună se naște, propriu-zis, în mod cu totul instinctiv. Și - dat fiind faptul că un poet bun are deja un anumit sentiment pentru acest aspect, ba chiar un traducător bun are un sentiment al felului în care trebuie să sune ceva care a fost spus pe baza unui anumit caracter -, dacă ascultăm, dacă ascultăm cu sufletul, dacă-i auzim sufletește vorbind pe Faust, pe Mefisto, vom găsi cu atât mai curând concepția dramatică a piesei respective. Așa că, pornind de aici, putem elabora și concepția dramatică a rolului și a piesei respective, pornind de la modelarea artistică a limbajului ei.

Si atunci ni se vor revela acele lucruri care, în viață, ne pot arăta, într-un mod atât de grotesc, deosebirea dintre o concepere intelectualistă a unui rol sau a unui caracter dramatic și această înțelegere intuitivă. Am participat odată la ceva foarte drăguț, din care se pot învăța multe. L-am amintit odată, drept recitator bun în felul său și în epoca sa, cu toate greșelile inerente, pe *Alexander Strakosch*, care exercita cu adevărat influență foarte mare tocmai ca recitator de scenă. El nu era un regizor bun, nu era deloc actor; în ultima vreme, mai ales când apărea pe scenă ca actor, jocul său părea chiar cam manierist. Dar el avea acest talent, de a putea să ajungă cu modelarea vorbirii până la trăire. A lucrat în Burgtheater din Viena. *Laube* știa foarte bine ce are, avându-l pe Strakosch. Propriu-zis, Strakosch lăsa caracterul să se construiască pe bază de auz. Așa s-a întâmplat odată - din acest episod am învățat foarte mult -, că eu mă aflam într-o societate în care se aflau și actori, cei care tocmai jucaseră piesa "Hamlet", dar în care se aflau, înainte de toate, profesori. Era o întrunire pe tema

Shakespeare, la care veniseră mulți profesori universitari - bineînțeles, ei se ocupaseră temeinic de Shakespeare. Strakosch era și el de față. Fiindcă veneam de la un spectacol cu piesa "Hamlet", au fost expuse, în cadrul acestei întruniri dedicate lui Shakespeare, toate concepțiile, toate părerile pe care învățații domni fuseseră în stare să le emită în legătură cu Hamlet. Erau destul de diferite între ele, fiecare a demonstrat însă valabilitatea absolută a proprii sale concepții și, mai ales, fiecare a vorbit extrem de mult.

Actorii tăceau, în special cel care-l interpretase pe Hamlet, el nu voia să spună nimic. Spuse: eu nu am nici o concepție, eu l-am jucat. Atât a spus.

Mie mi s-a părut interesant să scot în evidență măcar o poantă și i-am spus lui Strakosch: Ei bine, domnule profesor, spuneți-ne care e concepția dvs. În legătură cu Hamlet? - Foarte interiorizat! - Asta a fost tot ce a spus. El ascultase, modelase, conform cu cele auzite, într-un mod minunat, dar n-a putut să spună altceva, decât: Foarte interiorizat -, n-a reușit să spună nimic altceva, în afară de cuvintele: Foarte interiorizat -, deoarece, în realitate, aproape nu avusese timp deloc, fiind preocupat cu ascultatul, să ajungă la o interpretare intelectualistă oarecare.

De-abia acum, după ce ne-am format această facultate de a asculta în mod lăuntric-sufletesc, ne dăm seama ce înseamnă să vezi un rol care a fost creat de către un actor pe baza unei asemenea intuiții.

E cu adevărat ceva care, de fapt, trebuie să-l scoată la suprafață pe omul întreg, să-l pună lângă actor și să-l facă perceptibil pentru el. Iar acest om scos la suprafață s-a metamorfozat apoi în caracterul rolului respectiv. Tocmai în cazul în care actorul e o individualitate, îi vom permite întotdeauna, dacă ceea ce am descris e pentru el un instinct adevărat, real, lăuntric trăit, să-și plăsmuiască rolul în mod individual, la fel cum pianistul cântă, la urma urmelor, în mod individual. Și vom vedea cu câtă înțelegere va privi atunci publicul ceea ce i se arată pe scenă, dacă rolurile sunt jucate în acest fel, dacă ele nu sunt învățate în mod intelectualist, printr-o așa-numită adâncire în conținutul piesei, ci printr-o modelare anterioară, în așa fel încât prin această modelare anterioară să se audă transpărând ceea ce ulterior actorul are de modelat în mod real pe scenă prin propria sa persoană.

Aici nici nu există reguli precise, așa cum le place profesorilor universitari și filistinilor, ci aici există diferite concepții posibile, pentru care fiecare își poate aduce argumentele. Dar motivul pentru care un actor are o anumită concepție este, totuși, acesta, dacă ea e cu adevărat îndreptățită, că el aude forma respectivă, personajul respectiv.

Vedeți dvs., tocmai aici aș dori să ilustrez printr-un exemplu - nu fiindcă el are legătură cu reprezentațiile care ne-au fost arătate ieri, acest aspect era inclus de mult timp în programul pentru conferința de azi -, deci, aș dori să vă arăt cât de mult pot varia, într-o direcție sau alta, concepțiile referitoare unul și același caracter, aș dori să arăt că, dacă un actor are o concepție predominant intelectualistă în legătură cu Hamlet, el va juca acest personaj subliniind puternic caracterul fundamental melancolic. Pentru un cunoscător real al sufletului, acest lucru e imposibil de realizat, deja din cauză că Hamlet însuși atrage atenția asupra melancoliei sale, iar adevărații melan-

colici nu fac niciodată așa ceva. Desigur, dacă-l concepem pe Hamlet în mod intelectualist, el poate fi conceput - și aceasta a fost concepția unui excelent actor de factură clasică, Robert, de la Burgtheater - în așa fel încât el să umble pe scenă ca un cugetător profund.

Dacă-l lăsăm să umble pe scenă ca un cugetător profund, ne va fi însă greu să înțelegem unele lucruri în legătură cu el și, în acest caz, vom fi nevoiți să ni-l imaginăm întotdeauna drept un om cu glas înăbușit, grav, și plin. În anumite locuri - și, din acest punct de vedere, traducerea germană sunt aproape la fel de bune ca originalul englez, ba, pe alocuri, chiar mai bune -, în anumite locuri, putem s-o facem, în alte locuri, nu putem să-l concepem nicidecum așa. Anumite pasaje din rolul lui Hamlet nu pot fi rostite deloc în așa fel încât să fie audibile într-un mod curgător, dacă-l concepem cu totul drept melancolicul profund care traversează piesa. Tocmai când îmi aduc aminte de spectacolele cu Robert în rolul lui Hamlet, găsesc întotdeauna că el devia de la caracterul propriu-zis al personajului, când își folosea frumosul său mod de a vorbi la anumite monologuri, mai ales când trebuia să interpreteze pasajele în care Hamlet devine ironic, acolo unde, cu adevărat, actorul nu poate vorbi ca un melancolic. Trebuie să vă spun că pentru mine era ceva îngrozitor, când, după frumoasele monologuri - ele erau, într-adevăr, frumoase, în felul lor, rostite de Robert -, trebuia să aud, cu aceeași intonație: Du-te la mănăstire.

Așa ceva nu merge. Și multe alte lucruri nu merg. De aceea, aș vrea să atrag atenția asupra faptului că, spre deosebire de multe moduri tradiționale de a-l concepe pe Hamlet, e posibil și acela - îl voi scoate în evidență, ducându-l cam la extrem, nu voi rosti pasajul, doar voi scoate în evidență ceva - în care-l concepem pe Hamlet în felul său de a se autocaracteriza, vorbind, în situația dată.

L-am părăsit în momentul când a terminat de pregătit spectacolul prin care regele urma să se autodemaște, deci, în momentul când el trebuie să fie foarte nerăbdător și plin de speranțe în legătură cu efectul spectacolului, și greu ne-am putea imagina că acest Hamlet, care a pregătit toate acestea, devine dintr-o dată un filosof profund. De ce să devină dintr-o dată, teafăr cum este, un filosof profund! După cum am spus, nu vreau să critic și să desființez un anumit mod de a-l concepe pe Hamlet, departe de mine un asemenea gând, aș vrea doar să arăt cât de variate pot fi concepțiile și cât de întemeiat poate fi un mod cu totul diferit de a-l înțelege pe Hamlet, în raport cu acela care, tocmai în monologul "A fi sau a nu fi" introduce în spectacol prea multă cugetare și melancolie și alte lucruri de acest fel.

Vă puteți reprezenta, bineînțeles, și următoarele: Hamlet intră în scenă, vine, deci, de acolo de unde, ca regizori, îi cerem să vină; în timp ce încă merge, fără a lua mai întâi o mină gravă și a face gesturi care sugerează o cugetare profundă, îi vine deja, pur și simplu, ideea:

Ființă -neființă: ce s-alegi?
Mai vrednic oare e să rabzi în cuget
A' vitregiei praștii și săgeți
Sau fierul să-l ridici asupra mării
De griji - și să le curmi? Să mori: să dormi;

Atât: și printr-un somn să curmi durerea
Din inimă și droaia de izbeliști
Ce-s date cărnii, este-o încheiere
Cucernic de râvnit. Să mori, să dormi,

Acum iese din nou la suprafață caracterul lui Hamlet, șovăitorul. De-abia acum se așează. Primele cuvinte le rostește încă, în întregime, sub impresia care i-a venit pe neașteptate. De-abia acum se așează, fiindcă acum îi dă prin minte că somnul mai conține și altceva, în afară de neant:

Să dormi - visând, mai știi? Aici e greul.
Căci se cuvine-a cugeta: ce vise
Pot răsări în somnu-acesta-al morții
Când hoitu-i lepădat? De-aceea-i lungă
Năpasta.

Acum el devine foarte viu, vioi, însuflețit lăuntric, ba chiar pătimaș, dar nicidecum meditativ.

Altfel cine-ar mai răbda
A lumii bice și ocări, călcâiul
Tiran, disprețul omului trufaș,
Chinul iubirii-n van, zăbava legii,
Neobrăzarea cârmuirii, scârba
Ce-o zvârlu cei nevrednici celor vrednici,
Când însuși ar putea să-și facă seama
Doar cu-n pumnal? Cine-ar răbda poveri,
Gemând și asudând sub greul vieții,
Când teama a ceva de după moarte,
Tărâmul neaflat de unde nimeni
Nu se întoarce, ...

Se vede aici imediat că el nu poate fi un gânditor profund, fiindcă: ce n-ar spune el, cu siguranță, dacă ar vrea să vorbească într-un mod profund meditativ? În mod absolut sigur, el n-ar spune următoarele cuvinte: "De-acea nedescoperită țară, din care nici un călător nu se întoarce." Tocmai de aici a venit înapoi bătrânul Hamlet! Ar trebui să ne gândim că această frază nu poate fi rostită decât sub impresia ideii subite, prelucrate numai pe jumătate, în care trăiesc niște reminiscențe ale vieții, dar nu niște reflecții filosofice profunde.

Tărâmul neaflat de unde nimeni
Nu se întoarce, ne-nâlcește vrerea
Și mai curând răbdăm aceste rele
Decât zburăm spre alte neștiute.
Astfel mișei pe toți ne face gândul:
Și-astfel a hotărârii proaspăt chip
Se gălbejește-n umbra cugetării,
Iar marile, înaltele avânturi

De-aceea își întoarnă strâmb șuvoiul
Și numele de faptă-l pierd. Tăcere!*

Și acum, el poate începe să vorbească despre încântătoarea Ofelia într-un mod care să fie suportabil pentru spectator.

După cum am spus, nu vreau să desființez o altă concepție, care a stat la baza interpretărilor de până acum, ci doar să atrag atenția asupra faptului că n-ar trebui să ne apucăm să rostim un monolog mânați de o preferință subiectivă față de profunzimea lui Hamlet, când, de fapt, acest monolog își are izvorul în dezordinea gândurilor lui Hamlet, nu în profunzimi filosofice. E nevoie, dragii mei prieteni, de un mare număr de substraturi adânci, dacă e ca actoria să apară în fața lumii ca artă adevărată.

Ieri am fost nevoit să arăt cât de puțin înclină azi critica să se ocupe de aceste lucruri.

Vedeți dvs., în cazul oricărei arte, dacă ne adâncim în ea, practicând-o noi înșine, ne cuprinde un fel de rușine, dacă mai înainte ne-am exprimat păreri în legătură cu arta, fiindcă ne dăm seama că, de fapt, ar trebui să vorbim numai pe baza a ceea ce ne pricepem să facem noi înșine. Într-adevăr, fiecare ar trebui să vorbească numai pornind de la ceea ce se pricepe să facă el însuși! Un om care n-a luat niciodată în mână o pensulă și culorile, nu poate ști de ce un tablou e pictat așa sau așa. Prin urmare, exceptându-l pe cel care, prin inițiere spirituală, ca să zic așa, se poate transpune în fiecare individualitate și, propriu-zis, nu spune nimic de la sine, ci vorbește din sufletul celui alt om, nimeni nu poate vorbi despre teatru, dacă nu se situează el însuși în mod activ pe tărâmul teatrului. De aceea, în fond, în ceea ce privește teatrul, dar și orice altă artă, criticul care nu e decât critic, este, propriu-zis, o caricatură. Și atunci, trebuie să găsim curajul de a ne mărturisi cinstit acest lucru.

Așa că putem lua în considerare numai acea critică în care trăiește străduința de a merge în continuare pe urmele lui Lessing, de a fi critic la modul pozitiv și de a face ca ceea ce apare drept artă să fie un ajutor și în privința înțelegerii artei. În cazul în care critica va lucra pentru a ajuta publicul să înțeleagă un lucru sau altul, ea va avea drept de existență. Dacă ea vrea doar să decidă că o lucrare e bună sau proastă, acest lucru ar avea o îndreptățire numai în cazul în care criticii ar fi specialiști pe tărâmul respectiv, specialiști capabili în domeniu, care au cu adevărat arta în ei. Și acest aspect am fost nevoit să-l mai amintesc, acum, la urmă de tot, din simplul motiv că activitatea oamenilor de teatru o va scoate la capăt cu critica numai dacă va avea ceafa tare, dacă nu se va lăsa încovoiată cu totul de ceea ce spune critica. Dar atunci se va dezvolta și acea atitudine care, în această privință, constă într-un anumit spirit de independență și atunci se va putea realiza, înainte de toate, în ceea ce-l privește pe actorul însuși, ceea ce este necesar pentru misiunea primară pe care teatrul o are de îndeplinit în cadrul civilizației noastre.

Ei bine, dragii mei prieteni, în acest curs am încercat, abordând un aspect sau altul din domeniul general al artei, să vă sugerez felul cum în teatrul epocii prezente tre-

* Traducere: Leon Levițchi și Dan Duțescu.

buie să pătrundă iarăși, înainte de toate, spirit și apoi viață. Bineînțeles că ceea ce am oferit aici nu puteau fi decât niște impulsuri. Dar eu am căutat să plăsmuiesc aceste impulsuri în așa fel încât, dacă ele ar fi prelucrate, de exemplu, în sensul întemeierii unei școli de teatru, care să fie organizată tocmai în sensul acestor conferințe - printr-o școală de teatru și, de asemenea, prin aplicarea acestor idei asupra a ceea ce se face în școala de teatru, repetiții etc. -, s-ar putea realiza multe în epoca actuală.

Ceea ce am încercat să spun aici a pornit cu adevărat de la un foarte mare respect față de arta teatrului. Fiindcă arta teatrului, care nu poate exista decât dacă omul pășește pe scenă cu o dăruire adevărată și face ca propria sa ființă să devină una cu esența rolului său, are niște sarcini foarte mari, și ea mai poate să acționeze și astăzi, chiar dacă nu sub forma unui cult, cum se întâmpla odinioară, ea poate, totuși, să acționeze încă și azi în așa fel încât, prin arta teatrului, omul să fie dus spre înalțuri spirituale.

A vedea că întreaga entitate umană e pusă, în ceea ce privește cuvântul și gestul, în serviciul unei creații spirituale, cum e piesa de teatru, e tot o cale de a cultiva drumul spre spirit. Aici sunt multe de făcut, și aceasta reiese din faptul că în era materialismului, când căile spirituale au fost părăsite, teatrul a devenit neputincios și a vrut tot mai mult să fie o copie a vieții; o copie a vieții care, în orice caz, de la nivelul scenei, nu are deloc un efect înălțător, ci, de fapt, unul apăsător. În timp ce o artă a teatrului veritabilă înalță ceea ce se petrece pe scenă la un nivel mai înalt și, în acest fel, apropie cele umane de cele divine, naturalismul ajunge să imite pe scenă omenescul. Dar acel mod de a imita lasă deoparte ceea ce originalul, totuși, mai posedă, pentru a putea să ofere o exteriorizare unilaterală, o revelare de sine unilaterală.

De aceea, o asemenea imitare, cum întâlnim atâtea în zilele noastre, dă impresia că aici se practică o artă a maimuțelor, nu a oamenilor. Imitarea practică de naturalism are ceva de maimuță, uncori chiar de imitare prin transpunerea în cele mai diferite specii de animale, fiindcă unii se mișcă azi pe scenă de parcă ar fi niște tigri sau ceva asemănător, ca să fie cât mai naturaliști; iar unele doamne - ca și cum ar fi niște pisici, lucru ceva mai ușor decât pentru un bărbat să fie un tigru.

Ei bine, aici masca de odinioară a trecut în planul sufletesc. Dar arta teatrului nu suportă ca masca de animale din vremurile de odinioară, care exista pentru a pune gestul în lumina potrivită, să devină masca sufletească spre care tinde tot mai mult imitarea în sens naturalist.

Așa că îndrumările sumare pe care le-am putut da în această perioadă trebuie privite drept un fel de impuls care vrea să conducă teatrul de la naturalismul neartistic la o artă a scenei spirituală, adevărată, care să aibă stil. Acesta e, dragii mei prieteni, idealul pe care l-am avut în față și pe care, firește, l-aș vedea împlinit, drept lucrul spre care tindeau, de fapt, aceste conferințe, de-abia atunci când el mi-ar veni în întâmpinare din direcția scenei, prin cei care mă vor fi înțeles.

Cu aceasta, aș dori să închei o serie de conferințe despre care se poate spune, desigur, că le-am ținut cu o iubire adevărată, fiindcă, în viață, eu privesc teatrul cu iubire și respect și aș vrea să le încredințez, ca să le păstreze în inimile lor, celor care sunt în măsură să le iasă în întâmpinare cu înțelegeră adevărată.

Eu cred că vorbesc în sensul tuturor celor prezenți și în special în sensul actorilor, dacă mulțumesc domnului Doctor Steiner pentru tot ce ne-a oferit. Simțim datoria să purtăm în noi cele oferite și să le prelucrăm ca să putem deveni actori în acest sens nou. Eu mă pun ca om la dispoziția domnului Doctor Steiner cu toată munca mea.

Albert Steffen

Mult stimată domnule Doctor! Doresc să mulțumesc pentru aceste zile de neuitat, în numele tuturor celor care iubesc cuvintele universale, adică arta, poezia. Eu rostesc aici ceea ce trăiește în auditoriu, pentru că eu am putut să văd de aici, din acest rând, în timp ce ascultam vorbelor dumneavoastră, ce s-a petrecut în acești oameni, văzând fețele lor care ascultau fermecați, și văzând ochii lor care luminau. Am putut vedea cum s-a aprins un foc adevărat în cei prezenți aici și cum multe vechituri au ars în această flacără a lor, dar cum din cenușă, totuși, s-a ridicat un imens sentiment de libertate, ca o pasăre Phoenix.

Noi artiștii trăim cu toții într-o lume a aparențelor. Dar aici am putut vedea că aceste aparențe vin de la lumina care este chiar solul primordial al oricărei existențe, de la cuvânt. Și dacă adineauri ați spus domnule Doctor, cum cuvântul este forța care-l formează pe om, da, atunci sunetele trebuie să fie apostolii, și vorbirea ne formează foarte puternic prin dumneavoastră și prin stimata dumneavoastră colaboratoare doamna Doctor Steiner.

Întotdeauna când văd Euritmie trebuie să gândesc: Acesta este noul Parnas care a renăscut în fața noastră, adunarea zeilor care stă în fața noastră.

Toate aceste cursuri au fost un întreg. Și ne-a fost dat nu numai un cuvânt frumos, dar din partea conferințelor despre medicină ne-a parvenit și cuvântul vindecător. Și din partea cercului de lucru cu preoții ne formează, pe căi subterane și căi de dincolo de cele pământești, cuvântul sfânt.*

Astfel încât actorul a devenit, în același timp, și preot și medic. Dar ceea ce m-a uimit cel mai tare a fost faptul că acum domnul Doctor Steiner el însuși n-i s-a înfățișat ca un poet așa cum niciodată probabil n-a fost văzut unul asemănător pe pământ, și anume prin faptul că în conferințele de seară ne-a prezentat destinele unor oameni reali: de exemplu al lui Weininger, al lui Strindberg și al lui Solowjow, printre altele, destine care nu au găsit înfrângerea totală a haosului, a întunecării și a răului, ci la care s-a putut vedea cum a trebuit să intervină ceva nou. Da, noi cu toții ne-am fi pierdut dacă acest element nou nu ne-ar fi cuprins și pe noi. Domnul Doctor Steiner ne-a salvat ca oameni. Și ceea ce este mai măreț, el vrea să salveze și artistul din noi, el vrea să facă din noi înșine modelatori, poeți și actori.

Prin ce am putea să vă mulțumim? Numai prin faptul că luăm cuvântul drept ceea ce este și anume drept spada lui Mihail, și că vom lupta cu această sabie pentru dumneavoastră și pentru opera dumneavoastră sfântă, cât de bine vom putea.

* R.Steiner, în timpul dintre 5. până la 23 septembrie 1924, a ținut în paralel conferințe despre medicină pastorală pentru medici și preoți, despre Apocalipsă, pentru preoți, despre destinul uman, karma, și despre modelarea vorbirii. El a ținut conferințe pentru muncitorii Goetheanumului, care î-și alegeau temele singuri.

Dr. Steiner

Dragii mei prieteni, noi vrem , fiecare pentru el însuși și în felul lui, să privim acest curs ca fiind un început, și el va deveni ceea ce va trebui să devină, dacă îl vom privi ca pe un prim act și dacă vom încerca să găsim celelalte acte prin lucru și le vom adăuga acestei expozițiuni. Dacă vom lucra împreună în această direcție, atunci, în diferite domenii ale vieții, dar mai ales în arta care ne este atât de prețioasă, va putea fi fondat câte ceva din ceea ce este cerut de către civilizația viitoare, așa cum putem face acest lucru foarte bine față de unele fenomene neartistice care au apărut.

În acest sens vrem să privim acestea ca fiind primii pași și vrem să urmărim dacă acești primi pași vor fi capabili să formeze un avânt pentru alți pași în această direcție. Vă mulțumesc pentru faptul că pot percepe că aveți cu toții voința de a privi acești pași, care sau făcut aici, ca fiind capabili să reprezinte o parcurgere artistică a vieții. Din sentimentul acestor percepții îmi exprim mulțumirile mele din inimă pentru faptul că ați vrut să luați parte la această căutare:

MARIE STEINER

Cuvânt înainte la ediția I-a

Vorbirea creatoare

Când vorbește, omul ia în stăpânire ființa sa divină; sunetele vorbirii sunt forțe creatoare, care-l unesc cu originea sa și-l ajută să regăsească drumurile ce duc spre spirit. Prin vorbire omul se ridică deasupra animalității, se întoarce, tatonând, spre eul său divin. Pe măsură ce a coborât în materie, aceea scânteie desprinsă din Eul Divin, care se pregătea să devină om, a trebuit să se unească cu forțele abisului. Formațiunile produse prin densificări și blocaje, care-l frânau prea mult, au putut fi eliminate, prin mereu alte morți și transformări. A luat naștere regnul animal, care este o scriere în litere, răspândită prin întreaga lume, a ceea ce s-a conglomera în om împovărându-l prea mult cu forțele greutății. În om ca s-a putut limpezi atât de mult, încât a devenit *cuvânt*. Ceea ce în animal trăiește ca sunet nearticulat, nu se poate ridica până pe treapta de vorbire; rămâne doar un zgomot, în animalele cu sânge rece, doar un sunet nearticulat, în cele cu sânge cald. Chiar și în forma sa cea mai frumoasă, în cântecul păsărilor, lumea de sunete a cosmosului încă nu se poate sesiza pe sine; ea nu poate decât să transpară. De-abia în vorbire forța individuală a eului uman și-a putut găsi experiența ei sonoră, devenind conștientă de ea însăși. Prin ea cosmosul poate să se perceapă pe sine în focarul unui eu și el poate acționa iarăși în mod creator din eu.

Prin faptul că se poate ridica pe verticală, că transformă linia orizontală a animalului în cea verticală, omul eliberează în el forța vorbirii. Copilul este adumbrat de aceasta și se unește cu ea, pe măsură ce crește, devenind el însuși. Copilul nu-și spune "eu", cât timp mai gângurește. În dorințele personale, în egoitate, își croiește drum mai întâi, eul inferior, cel care voiește mânat de dorințe, care însă apoi se ridică până la nivelul simțirii și apoi al gândirii. Pe căile vorbirii, pătrunde în om o gândire cu sens. Imaginile, imaginațiile sunt ridicate astfel în sfera conștienței; prin această unire omul devine o ființă cugetătoare.

În "sens" o rază a Ființei Spirituale Solare îl atinge pe om. Gestul de a îmbrățișa și învălui al lui *o*, devine în *i* săgeată de lumină.

Pe căile cunoașterii bazate pe cugetare și sens, omul se întoarce la spirit. Oricât de departe de originea sa va fi fost azvârlit în rătăcirile sale, necesare pentru a-și lua în stăpânire propria sa sine, această *singură* legătură spirituală i-a rămas: vorbirea. Oricum se va fi desprins din Marele Tot, pentru a se cufunda în mască, în subiectivitate, oricât de mult se va fi simțit stăpânul naturii: nici o limbă artificială din lume, esperanto, volapük, nu-i va putea dovedi vreodată că el este în stare să creeze o limbă. El nu poate decât să experimenteze folosind elementele care i-au fost date deja. Dacă se adâncește în acest mister, va găsi calea înapoi, spre spirit. Din acest motiv - pentru că vorbirea este o entitate care crează în mod viu - ne atinge atât de negrăit de dureros, atât de profund neartistic, faptul că în epoca actuală, a prostului gust, din inițialele anumitor complexe de cuvinte sunt construite niște cuvinte din lemn, din

care spiritul a fost alungat. Ele ne rânjese asemenea unor schelete care-și mișcă încoace și încolo oasele descărnate. Deja omiterca silabelor finale, care în limbile de lemn, ce se osifică treptat, devine din ce în ce mai mult un obicei, ne atinge ca priveliștea unui braț sau picior amputat. Și cu atât mai mult, când într-o limbă vie, tânără încă, nedezvoltată pe deplin, diavolul își face de cap, creând monștrii lingvistici, compuși ca la jocul de puzzle, din silabe rupte de la începutul celor mai diferite cuvinte - neologisme, în cele mai dese cazuri -, cum se întâmplă acum în Rusia sovietică. Dintr-un asemenea monstru lingvistic ne întâmpină un rânjet satanic, o lance ucigașă. Poporul în sufletul căruia este înfiptă această lance, scamănă cu Amfortas cel suferind, care trebuie să bolescă mercur, până când se apropie salvatorul său, cu puterea vindecătoare a lancei. Parsifal a dus lancea salvatoare înapoi, în cetatea Graalului, pe care o furase Klingsor amenințând s-o nimicească. Nouă, salvatorul ne-a venit în persoana lui Rudolf Steiner, care ne redă puterea vindecătoare și acțiunea magică a cuvântului, care ne închid rănila cu radiația săgeții solare, cu aruncătura lancei, prin cuvânt.

Când va veni ziua care ne va restitui simțul de a sesiza forțele vindecătoare și magice ale cuvântului, tălăzuirea spiritualității, care se deschid sub el, luând amploare? A trăi în respirație, a modela respirația, a plăsmui forme în aer cu dalta respirației și a simți tremurul, vibrațiile fine ale substanței aeriene și eterice, ale tonurilor și subtonurilor, ale celor mai subtile intervale, când încep să se facă auzite vocalele alterate (umlaut), care devin transparente pentru spirit: o asemenea activitate creatoare artistică, desfășurată în materia cea mai subtilă din câte există, este cu adevărat o muncă mai nobilă decât aceea de a da drumul afectelor umane, sub forma unor sunete apropiate de cele scoase de animale - obicei care domnește azi prea adeseori pe scenă. Cât timp nu se va face distincție între spiritualitate și patosul gol, încă n-a fost deschisă calea ce duce, prin cuvânt, spre salvarea artei și a ceea ce este mai bun în om. Imponderabilele care intră în considerare aici trebuie ridicate în conștiință. Germanul nu are nici o altă posibilitate de a-și aduce la îndeplinire misiunea în cadrul evoluției lumii, decât pe aceea de a ridica și pe tărâmul artei în conștiința eului ceea ce alte popoare au mai putut face în mod instinctiv. Când actorii germani s-au apucat să copieze stilul elegant, bazat pe tradiție, al francezilor, cu timpul au devenit patetici și găunoși. Când s-au unit cu naturalismul epocii actuale, li s-a întâmplat altceva: din cauza temeinicieii cu care au făcut-o, au alunecat treptat în sfera subumanului: mai întâi animal, apoi gramofon. Prin iluminarea conștiinței, pentru noi învie cunoașterea legilor ce stau la baza vorbirii, fără a se fi revelat încă, facultatea de a le mânui, și prin aceasta - dacă există suficient talent artistic - posibilitatea de a învinge ce este fals în patos și de a face să învie o spiritualitate reală. Adevăr real - nu copie a accidentalului, în care nu există veridicitate; adevăr, care constă în sesizarea realului, care trebuie să constituie curentul subteran pe care accidentalul nu face decât mici vălvurele și care corespunde unei linii artistice care nu are voie să se rupă niciodată și nu are voie vreodată, în clanul mișcării ei, să se îndepărteze de tendința voirii sale. Fiindcă vorbirea e mișcare în permanentă curgere, bazată pe muzicalitate interioară, învăluită în vraja unor imagini pline de culoare și modelate plas-

tic.

Dacă noi considerăm că vorbirea este doar un mijloc de comunicare, învelișul unui conținut intelectualist, o ucidem din punct de vedere artistic. O ucidem bucată cu bucată, prin faptul că o adaptăm exclusiv intelectului nostru, în loc să facem în așa fel încât intelectul să fie străluminat de ea. Atunci viața sunetelor ei se desfășoară, cenușie pe un fond cenușiu, în loc să se aprindă multicoloră, în refracție de raze diamantine - și ritmurile, melodiile ei, formele plastice ale conturilor ei, arhitectura forțelor ei ce tind spre diferite direcții, pasul ei răsunător sau cu metrica potolită, cadențele ei mândre, linia care unește și iar dezleagă totul și se învârtăjește printre forme - până când mișcarea, intensificându-se devine dans dionisiac, ori alunecă, în horă apolinică, luminoasă și limpede... Toate acestea sunt, pentru cei mai mulți dintre contemporanii noștri, niște lumi moarte; dar sunt viață și bogăție pentru cei ce dețin cheia izvoarelor.

Cartea de față vrea să dea o cheie. Oare va fi recunoscut în ea Regele Spirit, cel care o redă vieții pe frumoasa Lilie? (Personaj din basmul lui Goethe. n.t.) Ori chipul batjocoritor al satirului va bara drumul spre ea? - Dar și satirul se lasă convertit și se ia la întrecere, întruchipat în Marsyas, cu lâna lui Apollo. Să căutăm, deci, aceste căi, pe care greul le avea în sânge, care-i erau dictate de corpul său eteric, să le căutăm din nou, în mod conștient, să le facem iar accesibile oamenilor, spre a putea să dăm mai departe comoara găsită, drept bun al cunoașterii și drept izvor de regenerare.

Și să nu ne temem de recele cuvânt: conștiență. El nu ucide arta. Îi dă profunzime, ridicând-o pe treapta eului, eliberând-o de cătușele subiectivității, care-i așterne pe chip o mască. Nu e nevoie decât să o îndreptăm, percepând, spre ceea ce, parcă, ne cuprinde cu brațe de foc, ne scoate din noi înșine. În focul acestei trăiri se întâmplă ceva, se formează ceva - și se volatilizează iarăși. Dacă e să fixăm acest ceva, să-l reținem, să-l transformăm în bun nepieritor, trebuie să ne fie clar ce se petrece aici; trebuie să-l privim, apoi să-l separăm de noi, să-l punem în fața noastră, să-l cunoaștem. După ce l-am cunoscut, îl recăpătăm sub o formă nouă, fiindcă vine spre noi ca ceva liber, independent, obiectivat. Se umple de bogăția unor lumi obiective, față de care viața noastră sufletească subiectivă nu e, totuși, decât un domeniu foarte limitat.

Această viață sufletească subiectivă îi pare monotonă celui care a auzit curgând și susurând bogăția infinită a unor lumi obiective. Pe acestea vrea el să le trăiască, redate în mod nemijlocit într-o formă artistică, nu voalate de un colorit sufletesc personal - care caută să se impună cu tot dinadinsul în cazul anumitor roluri. Așa ceva poate avea o îndreptățire, nu însă când e vorba de poezii, fiindcă până și dispoziția estompată a unei poezii lirice o găsim mai ușor dacă lăsăm poezia să vorbească prin ea însăși, prin elementele sale, prin ritmul și sunetele în care se varsă conținutul, decât prin părțile moi ale mușchilor inimii, sau din nervii sensibilizați într-un mod mai mult sau mai puțin maladiv. Aici se află punctul pornind de la care ne putem apropia de înțelegerea a ceea ce se vrea prin arta modelării vorbirii. Viețuirea acțiunii sunetelor în mediul aerului, a respirației ce se revarsă în afară, după ce s-a lucrat în direcția stăpânirii proceselor de formare a sunetelor, a pregătirii pentru rostirea sunetelor, în

mod corespunzător cu legitățile și cerințele organelor vorbirii, după ce toate acestea au devenit eveniment concret și - realizare. E auzul a cărui finețe a fost dezvoltată foarte mult, ca să poată percepe intervalele dintre sunete, nuanțele timbrale, care, de exemplu, nu pot fi deloc ascendente, luminându-se, întinerind, atunci când linia cuvintelor, curba sufletească o ia în jos; aceea linie sprijinită pe mișcare, care dă cuvântului, versului, strofei elanul lor; linia artistică, care e factorul stimulator, care impulsionează și înflăcărează, care e inspirat din spirit, care e captat de eul înzestrat pentru artă. Ea nu are voie să încremenească niciodată. Nici în timpul pauzelor, al pauzelor atât de neapărat necesare, pe care trebuie să le modeleze și în contact cu care, recufundându-se în spirit, își ia elan nou. Prin permanenta cufundare în propriul spirit, mișcarea conținută în linie este ucisă - predomină exclusiv linia autocontemplării pe care o cunoaștem atât de bine la Narcis. Oricum, există ceva nobil la Narcis, chiar dacă el se scufundă în admirarea propriei sale ființe; cel puțin, el e frumos. Azi a fi frumos nu este suficient - și nici măcar frumusețea nobilă - așa ceva nu incită. Urâtul e, fără îndoială, mai picant; nervii suprasaturați ori supraexcitați au nevoie să fie biciuiți; nici chiar cel suferind de o tuberculoză interesantă, dacă e doar ceva cu colorit melancolic, nu mai satisface - trebuie să fie, ceva care să se apropie de cretinism. Se simte nevoia de idioțenie sau de ceea ce provine din viața popoarelor primitive. Pentru fabricarea condimentelor picante, spectatorii îl savurează pe muribundul ce urlă răgușit - nu-i mai interesează cel ce se stinge în sunete plăcute. Ei se bucură dacă li se oferă ceva subsenzorial - demonic, provenit tot de la popoarele primitive.

Vi se pare că ceea ce spun e prea critic? Din păcate, e o realitate. Cine n-o vede, dovedește că vrea să-și închidă ochii în fața ei. Sau să fii atât de tocit sufletește încât să nu mai simți lucrurile care au ajuns la această treaptă de decadență. În acest caz, cultura noastră a murit. Dar chemarea la schimbarea direcției se aude foarte tare; dorul de a găsi pământ nou, dorul de lumină, simplitate și însănătoșire, dorul de a găsi un punct de sprijin sigur în abis.

Mișcarea antroposofică, venită în întâmpinarea foamei de spirit și eliberare a oamenilor, foamei de rezolvare a enigmelor lumii, s-a văzut pusă și în fața unor oameni care sufereau greu din cauza a ceea ce este viața de teatru din epoca modernă, care nu găseau nicăieri un răspuns satisfăcător la întrebările ce-i chinuiau pe tărâmul artei lor. Ei au venit cu problemele și cu necazurile lor la Rudolf Steiner, cel care dădea ajutor pretutindeni. I-a ajutat și pe ei. bineînțeles, au fost nevoiți să aștepte mult timp, până când au primit cursul de artă dramatică dorit, pe care-l oferim în această carte sub formă tipărită; fiindcă vremurile erau grele și cereau rezolvarea și mai imperios necesară a altor probleme. Dar Rudolf Steiner vedea în artă un factor de salvare a omenirii de o valoare inestimabilă. În jurul său și sub îndrumarea sa se lucrase neconținut în sensul creării și cultivării unor gemeni de viitor și pe tărâmul artei. De la începutul și până la sfârșitul activității sale social-spirituale, totul e străbătut de această străduință, al cărei fir nu s-a rupt niciodată și care și-a creat, sub forma euritmiei, un nou impuls artistic, capabil să vivificeze și să fertilizeze toate celelalte arte. Încă în ultima perioadă a activității sale el a ținut - pe lângă multe altele - acest curs

de modelare a vorbirii și artă dramatică, la care au apărut atât de mulți oameni dornici să-l audieze, încât el n-a putut fi limitat la actori. Poate că, dacă s-ar fi întâmplat așa, cursul ar fi luat un caracter puțin diferit; așa, el a dobândit suflarea largă care străbate întreaga omenire. La început, din motive deosebite, au fost admiși câțiva solicitanți, cu titlu de excepție; pe urmă, puhoiul n-a mai putut fi stăvilit.

M-am hotărât să editez acest curs sub forma în care textul a fost rostit. Rudolf Steiner nu se mai află printre noi, iar elevii săi simt nevoia intensă de a păstra cuvântul său în toată prospețimea și concretețea în care a fost rostit. El n-a fost conceput în așa fel încât să poată fi tipărit, iar în stenograme există unele omisiuni. Totuși, eu trimit în lume cartea în această variantă, fiindcă lumea are nevoie de ea. Au apărut deja unele cărți în care se fac căutări în direcția problemelor discutate aici; oamenii duc dorul idealului și se luptă să-l găsească. Doar că nu știu căile ce duc spre țel.

Mulți vor fi înclinați să întoarcă spatele acestei căi, din cauză că ea pornește de la o anumită concepție despre lume și chiar folosește terminologia ei. Se crede așa: arta și concepția despre lume sunt incompatibile una cu alta. Totuși, în perioada ei de înflorire, orice artă a avut drept conținut o concepție despre lume. Acest conținut este esențialul. Dacă e să înțelegem ce ne-a fost dat în acest curs de modelarea vorbirii și artă dramatică, trebuie să ne adâncim în conținutul lumii, care zace ascuns în dosul aparenței senzoriale. Dacă e să folosim din plin, în activitatea practică, ceea ce ne-a fost oferit, trebuie să viețuim acest conținut cosmic. Dacă nu aruncăm între el și noi prejudecățile noastre și ura noastră, îl vom viețui cu siguranță, căci sunetele articulate sunt niște soli spirituali, iar respirația este substanță din substanța zeilor. Artă dramatică însăși s-a născut din misterii și ea ne poate conduce înapoi, spre acestea.

Cartea de față va fi urmată în curând de o a doua, care constituie temelia a ceea ce a fost prezentat în aceste conferințe. Ea va oferi diferite îndrumări practice, exerciții de vorbire, o cale metodică bine structurată, pe care se poate ajunge într-o linie destul de dreaptă la țel: stăpânirea artei modelării vorbirii și a stilului. Cartea va fi, în esență, ceea ce mi-a fost îngăduit să ofer, sub o formă cam comprimată, în cadrul câtorva ore de exerciții practice, care au precedat conferințele. Și aceste exerciții de vorbire, prin care participanții s-au străduit să aplice în mod concret cele auzite, ne-au fost date de Rudolf Steiner cu alte ocazii, la care el a adăugat diferite explicații și sfaturi, prin care multe dintre cursurile ținute de mine s-au umplut de viață. Toate acestea constituie, împreună cu cartea de față, un tot unitar și oferă o imagine de ansamblu a ceea ce poate lua locul metodelor fiziologic-mecaniciste, spre a elibera iarăși în om forțele, ce țâșnesc mereu vii, ale vorbirii și a le ridica pe treapta de artă.

Dornach, 27 februarie 1926

Cuvânt înainte la ediția a II-a

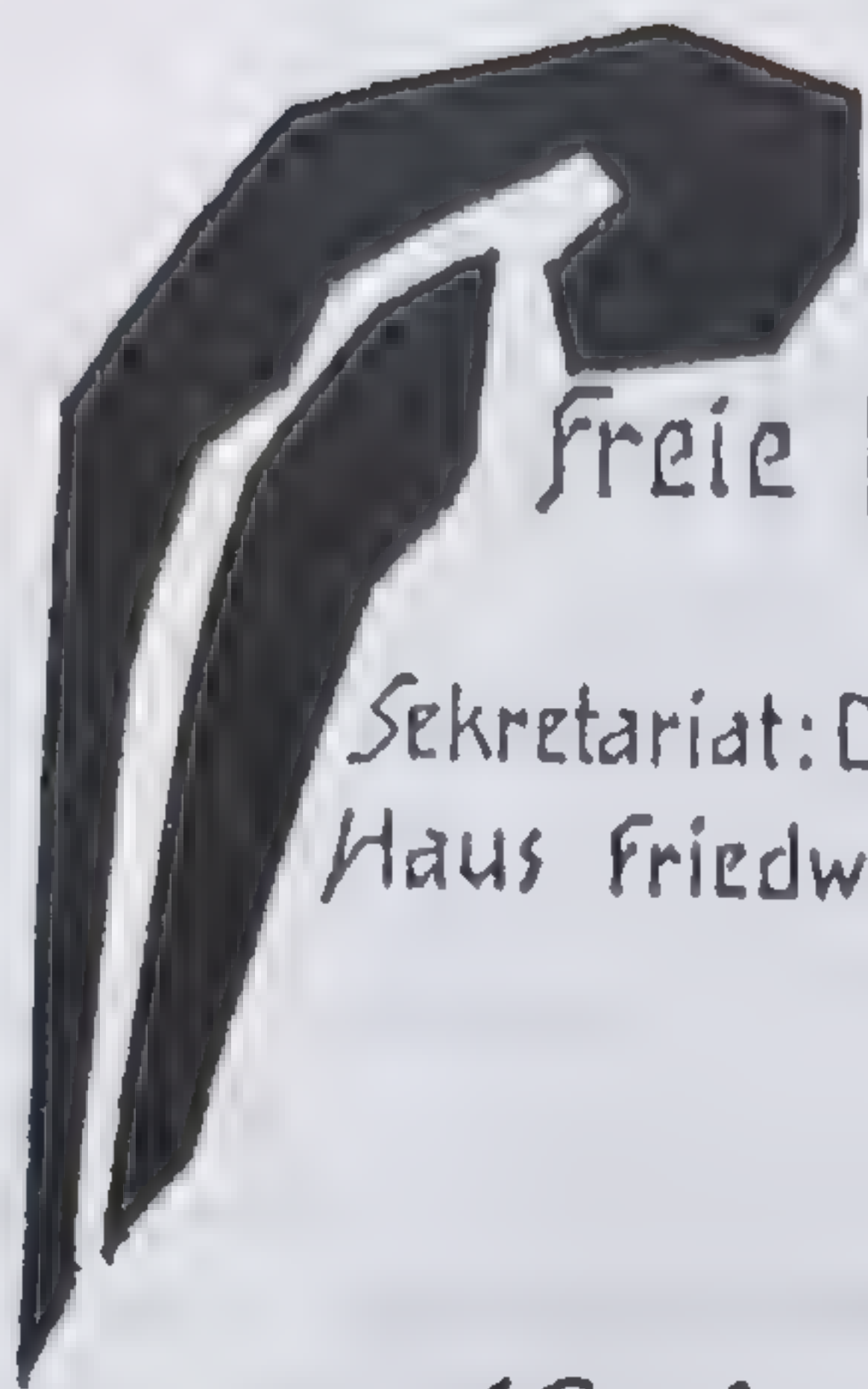
Mișcarea antroposofică întemeiată de Rudolf Steiner, care vrea să iasă în întâmpinarea strigătului de dor după spirit al oamenilor, de dor după eliberarea din cătușele unui materialism pustiitor pentru suflete, de dor după dezlegarea misterele lumii, s-a aflat pusă în fața unor oameni care sufereau profund din cauza a ceea ce e viața de teatru din epoca modernă și care nu găseau nicăieri un răspuns satisfăcător la întrebările chinuitoare din sfera artei lor și a năzuinței lor spre cunoaștere. S-au dus cu problemele și cu necazurile lor la Rudolf Steiner, cel care dădea ajutor pretutindeni; el a ținut pentru toți acești oameni conferințele despre modelarea vorbirii și arta dramatică, pe care le reedităm prin această carte, deoarece prima ediție s-a epuizat de mult timp. Acci actori, căutători de noi drumuri, au fost nevoiți să aștepte multă vreme fiindcă epoca întunecată cerea prelucrarea unor probleme și mai acute. Totuși, Rudolf Steiner a văzut în acest curs un mijloc de salvare a omenirii și de însănătoșire sufletească de o valoare inestimabilă. El s-a străduit fără încetare să creeze și să cultive asemenea germenii de viitori eliberatori și pentru acest domeniu de activitate. De la începutul și până la sfârșitul activității sale spiritual-sociale, totul este străbătut de acest fir roșu, care nu s-a rupt niciodată și care în dramele-mister scrise de el și-a găsit un punct culminant. Sub forma euritmiei el a dat un nou impuls în domeniul artei, în care trăiește forța de a vivifia și fertiliza toate celelalte ramuri ale artei. Chiar și în ultima perioadă a activității sale, încărcate de muncă, Rudolf Steiner a ținut, pe lângă multe altele, și cursul de modelarea vorbirii și artă dramatică, la care aflulul de oameni a fost atât de mare încât n-au putut fi admiși exclusiv actori, cum fusese intenția inițială. După ce, la rugămințile arzătoare ale câtorva oameni sosiți la Dornach, ne-am declarat de acord ca ei să participe în mod excepțional, puhoiul de vizitatori în curând n-a mai putut fi oprit Poate că, dacă s-ar fi rămas la intenția inițială, cursul ar fi luat un caracter puțin diferit, mai de specialitate; dar așa, i-a fost integrat pe lângă profunzime și anvergura unei probleme ce privește întreaga omenire, iar unele fenomene caracteristice epocii au fost incluse, sub o formă umoristică, în acest mare ansamblu.

Deși stenogramele luate la aceste conferințe nu sunt excelente și se simte prezența unor lacune, s-a ivit nevoia arzătoare de a le avea în fața ochilor sub formă de carte tipărită spre a se putea lucra în mod concret la prelucrarea impulsurilor primite. Și, odată ce am luat această hotărâre, a apărut și nevoia de a păstra cuvântul rostit în întreaga prospețime și concretețe în care l-am auzit atunci, cu toate că eram conștienți de faptul că ar fi trebuit să i se dea o altă formă, dacă ar fi existat intenția ca acest curs să fie redat în scris. Rugăm cititorul să-și aducă aminte că asemenea cuvinte, care sunt rostite într-un cerc de prieteni, se formulează pornindu-se de la situația dată și că ele trebuic să țină seama de dispozițiile sufletești care trăiesc în auditori, ca și de întrebările lor nerostite.

Mulți vor fi înclinați să respingă impulsurile date aici, din cauză că la baza lor se află o anumită concepție despre lume - și doar așa ceva e de disprețuit. Chiar și ter-

minologia ei e folosită adeseori. Este necesar, deci, ca cititorul să-și formeze o imagine despre alcătuirea ființei umane, ca trup, suflet și spirit. El va trebui să studieze aceste lucruri. Există o bogată bibliografie care-i stă la dispoziție. Pe lângă lucrările strict spiritual-științifice ale lui Rudolf Steiner, pot fi folosite în special scrierile sale pedagogice. Azi oamenii cred așa: arta și concepția despre lume sunt incompatibile între ele. Totuși, în perioada ei de înflorire, orice artă a avut conținutul viu al unei concepții despre lume. Acest conținut este esențialul, dacă e să fie depășite fenomenele de decadentă ale unei culturi agonizante. Ca să înțelegem ce ne-a fost dăruit prin acest curs de modelarea vorbirii și artă dramatică, trebuie să ne putem adânci în spiritualitatea concretă a lumii, care se ascunde în dosul apariției senzoriale. Și dacă e să transpunem în practică ceea ce ne-a fost oferit aici, trebuie să viețuim acest conținut al lumii. Nu e voie ca, aici, prejudecățile noastre și ura împotriva spiritului, născute din frică, să ne bareze drumurile. Dacă ne păstrăm o privire liberă, limpede, vom putea viețui sunetele vorbirii drept maeștri divini, iar respirația drept substanță cosmică, activă din punct de vedere sufletească, care lucrează în noi. Ele sunt materialele și uneltele artistului modelator de vorbire. Prin ele, acesta se simte înrădăcinat în spirit și poate urmări căile spiritului cufundat în materie și în istoria lumii. Vede cum, într-un trecut îndepărtat, arta dramatică se naște din misterii, o vede formând sufletele umane, umplându-le, trezindu-le din somn și purificându-le, pierzându-se apoi în defileele joase ale civilizației....și, își dă seama fortificat sufletește și trezit în eul său, datorită darurilor și cuceririlor aduse de niște epoci îndelungate de evoluție, că lui îi revine sarcina de a o reda misteriiilor. Străfundurile tainice ale vorbirii, care se dezvăluie treptat, îi arată drumul.

Dornach, septembrie 1941



Goetheanum,

Freie Hochschule für Geisteswissenschaft.

Sekretariat: Dornach 6. Basel, Schweiz. Telefon: Dornach 133.
Haus Friedwart 1 Stock.

Kursus für Sprachgestaltung und dramatische Kunst

von Rudolf Steiner

und Marie Steiner

Dringende Obliegenheiten in Stuttgart machen mir den

Beginn des Kurses vor Freitag unmöglich.

Der Kursus wird daher

Freitag ^{5. IX} 12 Uhr morgens beginnen

und durch 15 Tage hindurch täglich von 12 bis 1 Uhr
abgehalten werden.

Eintrittspreis: 20 Franken.

Ort: Schreinerei.

Rudolf Steiner

H. T. Wegman.

Schriftführer der Anthrop. Gesellschaft.

Goetheanum

Școală Superioară Liberă de Știință Spirituală
Secretariat: Dornach / Basel, Elveția, Tel. Dornach 133
Casa Friedwart, et. I

Cursul de modelarea vorbirii și artă dramatică
prezentat de Rudolf Steiner
și Marie Steiner

Niște îndatoriri presante din Stuttgart mă pun în imposibilitatea de a
începe cursul înainte de ziua de vineri.

De aceea, cursul va fi ținut
cu începere de vineri, 5 IX, ora 12 a.m. și zilnic între orele 12-1,
timp de 15 zile.

Prețul biletului de intrare: 20 SF
Locul: Atelierul de tâmplărie
Rudolf Steiner

Dr. I. Wegman
Secretara Societății Antroposofice

Anunț pe tabla neagră de la atelierul de tâmplărie din Dornach

INDICAȚII

Marie Steiner, împreună cu care Rudolf Steiner a ținut acest curs, a scris în septembrie 1926 că Rudolf Steiner a vrut "încă pe patul de boală să revadă aceste conferințe, spre a le da tiparului. Dar n-a mai putut face acest lucru." Apoi, în aprilie 1926, a apărut prima ediție sub formă de carte a cursului de artă dramatică, așa cum este numit el în general, urmată, în septembrie 1941, de o a doua ediție. Astfel, una dintre ultimele dorințe ale lui Rudolf Steiner a fost aceea ca aceste conferințe să fie editate. La 9 noiembrie 1924 el amintește într-o scrisoare adresată, de pe patul de boală,* Mariei Steiner: „Printre cărțile pe care le-am răsfoit acum - dar în acest caz, într-adevăr, numai le-am răsfoit - se află și cartea "Teatrul extatic" de [Felix] Emmel,** cu scrisoarea doamnei Dumont. E ceva interesant. Atâta doar că întreaga carte e numai un țipăt, sau cel mult două țipete, cauzat de decadența teatrului actual și încă unul, care cere ca situația să se schimbe. Dar nimic nu se schimbă dacă trimiți spre lume un strigăt de jale și apelezi la un extaz instinctiv. Ci trebuie clădit podul care conduce spre înțelegerea aspectelor divin-cosmice din vorbire, gestică și amenajarea scenei, așa cum s-a încercat în cursul meu de artă dramatică." Aceste cuvinte arată că de-a lungul întregii sale vieți și până în ultima clipă, problemele teatrului modern erau foarte aproape de inima lui Rudolf Steiner, "pentru că eu privesc în viață această chestiune cu iubire și respect", așa cum se exprimă, sintetizând, în fraza de încheiere a ultimei conferințe din 23 septembrie 1924.

Cursul a fost precedat de cinci ore dedicate exercițiilor, ore ținute de Marie Steiner cu cele câteva sute de auditori care așteptau începerea cursului, în timp ce Rudolf Steiner era nevoit să mai rămână câteva zile în Stuttgart, după călătoria făcută în Anglia. Aceste ore i-au introdus pe cursanți direct în munca ce fusese deja începută, de mai mulți ani, de către diverse grupuri sau persoane: exersarea indicațiilor date pentru modelarea vorbirii.*** Dar și în legătură cu interpretarea operelor de artă dramatică Rudolf Steiner explicase unele lucruri, cu ocazia răspunsurilor date la întrebările ce-i fuseseră adresate în aprilie 1921, în cadrul celui de al doilea curs al Școlii Superioare de Știință Spirituală, de către grupul lui Haaß - Berkov.**** Răspunsurile de atunci au fost așezate la începutul cărții de față. La pregătirea ediției a 3-a textul a putut fi comparat cu stenograma și corectat și completat în multe locuri. În cadrul notelor finale, acolo unde este cazul, se relatează întâmplările despre care nu se mai poate presupune că sunt cunoscute. Trebuie să mai subliniem aici faptul că, așa cum a arătat în conferința sa inaugurală, Rudolf Steiner a vrut inițial să țină cursul exclusiv pentru oamenii de teatru. Dar afluența mare de participanți și-a pus apoi amprenta asupra felului cum au decurs conferințele, iar în ceea ce privește terminologia, a fost necesar să se țină seama de auditoriul special care se formase.

Drept bază pentru întocmirea listei de persoane și denumiri s-a folosit un "Indice de nume proprii și de termeni", întocmit cu mulți ani în urmă de H.O. Proskaner și pus la dispoziție de acesta cu cea mai mare amabilitate.

* Rudolf Steiner - Marie Steiner von Sivers, corespondențe și documente din anii 1901-1925", Bibl. Nr. 262.

** Luise Dumont a condus împreună cu Gusav Lindemann, timp de mulți ani, teatrul din Dusseldorf. Dr. Felix Emmel a fost în acea vreme un apropiat colaborator al lor. Cartea se află în biblioteca lui Rudolf Steiner.

*** În anul 1919 au fost date primele exerciții de vorbire. V. "Methodik und Wesen der Sprachgestaltung" (Expuneri din cadrul cursurilor, articole, notițe de la seminarii și conferințe, între 1919-1924). Bibl. Nr. 280.

**** Prin Georg Kugelman, Rostock, "Neukünstlerischen Bühnenspiele", au fost puse alte întrebări, la Dornach, în iulie 1922, cu ocazia unui curs despre tratarea artistică a vorbirii, la care Rudolf Steiner a răspuns. Aceasta a condus la studierea "Iphigeniei" lui Goethe de către grupa de actori. Vezi, de asemenea, "Methodik und Wesen der Sprachgestaltung", Bibl. Nr. 280.

Lucrările lui Rudolf Steiner, apărute în Ediția Operelor Complete, sunt date în cadrul "îndicațiilor" prin numărul bibliografic respectiv. Vezi și tabelul de ansamblu de la sfârșitul volumului.

la pagina

- 13 *Răspuns la întrebări*: A avut loc după cel e al doilea Curs superior de Antroposofie, ținut la Goetheanum între 3-10 aprilie 1921. Gottfried Haass-Berkov a luat parte la acest curs, împreună cu trupa sa. Membrii trupei lui Haass-Berkov lucraseră pe baza diferitelor cursuri ținute de D-na Marie Steiner cu începere din anul 1919. Problemele referitoare la arta dramatică s-au născut din munca lor. Foaia de hârtie pe care fuseseră notate cele 7 întrebări s-a găsit în arhivă și ea a putut fi depistată cu ajutorul d-lui Dr. G. Jacobi din Hanovra, care participase la acel curs și redactase întrebările. Rudolf Steiner și-a notat, în legătură cu primele trei întrebări, următoarele:
- la 1 = a te situa deasupra
 - la 2 = a putea face mult
 - la 3 = numai să nu se reprezinte drame lipsite de viață
- 18 *în mica scriere: "Prigoana împotriva Goetheanum-ului"*, Arlesheim 1920. Partea I: Conferință de Dr. Rudolf Steiner "Adevărul despre antroposofie și apărarea ei împotriva neadevărului"; partea a II-a: "O descriere conformă cu actele, făcută de dr. Roman Boos, a prigoanei împotriva Goetheanum-ului".
- 18 *Edouard Schuré*, 1841–1929. "Copiii lui Lucifer", Dornach 1955, tradusă din limba franceză de Marie Steiner și transpusă în ritm liber de Rudolf Steiner.
- în numărul următor al revistei "Die Drei"*: Caietul 1, anul 1. Ciclul de 9 conferințe poartă titlul "Orientul în lumina Occidentului"; "Copiii lui Lucifer și frații lui Christos" (9 conferințe și o cuvântare, München 1909), Bibl. Nr. 113.
- propriile mele drame-mister: "Vier Mysterien dramen"* (1910–13).
- Ernst Uehli*, 1875–1959. Profesor la Școala Liberă Waldorf din Stuttgart, editor al revistei lunare "Die Drei" și membru în Consiliul de conducere al Societății Antroposofice din Germania.
- 19 *inconștiența lui Goethe*. Comp. "Die Annalen der Tag - und Jahreshefte" din 1803, în care Goethe scrie referitor la orele ținute cu doi elevi din școala de actorie: "...am început cu ei niște didascalii temeinice, dezvoltându-mi și mie arta lor din elementele cele mai simple și avansând treptat în studiu, pe baza progreselor făcute de cei doi învățăcei, astfel încât mi-a devenit mie însumi mai limpede o treabă căreia până atunci mă dăruisem în mod mai mult instinctiv. Gramatica pe care mi-am dezvoltat-o, am urmărit-o apoi împreună cu mai mulți tineri actori; câteva din toate acestea s-au păstrat sub o formă scrisă." Reguli pentru actori.
- "*Borowsky, Heck!*": Aluzie la humoresca "Die Behvde" de Christian Morgenstern, care era reprezentată pe atunci deseori sub formă euritmică.
- 20 *Joh. Froitzheim*, născut în 1847, profesor de istorie și de istoria literaturii. Comp. "Friederike von Sessenheim", conform cu izvoarele istorice. 1893, Gotha, Fr. A. Perthes.
- 21 *Joseph Lewinski*, 1835–1907, actor, excelent interpret de caractere [dramatice], a fost angajat de Heinrich Lambe la Wiener Burgtheater, pe scena căruia a jucat până în 1906.
- cum violonistul își cunoaște vioara sa*: Comp. Ernst Ginsberg "Abschied" [Bun-rămas], Arche-Velag 1965, capitolul "Punerea sub tutelă a actorului". La sfârșitul vieții sale, în această carte, Ginsberg nu exprimă doar gândul exprimat aici de Rudolf Steiner, ci el cere ca, la fel cum această cerință există față de muzician, actorul să aibă o "partitură a piesei". Vezi

expunerile de la p. 215 ș.u.

- 22 *Aristotel*, 384-322 î.Chr., comp. și expunerile lui Rudolf Steiner despre arta fizionomiei, în conferința din 15 ian. 1918, în "Wesen und Bedeutung der illustrativen Kunst"
- 24 *Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff*, 1848-1931, profesor de lingvistică.
- 25 *Hermann Grimm*, 1828-1901, s-a ocupat de istoria culturii. În "Heinrich von Treitschkes", "Beiträge zur Deutschen Kulturgeschichte"
- Henrik Ibsen*, 1828-1906, dramaturg norvegian, comp. Rudolf Steiner "Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie 1889-1900", Bibl. Nr. 29.
- 26 *August Strindberg*, 1849-1912, scriitor suedez.
- Hermann Bahr*, 1863-1934. Nu s-a putut afla despre ce conferință a lui Bahr e vorba aici.
- 27 *folosim muzica*: Comp. compozițiile lui Adolf Arenson, create pe baza indicațiilor date de Rudolf Steiner pentru Dramele-mister. Reducție pentru pian de L. Mouravieff, Paris, Ed. Freies Geistesleben, Stuttgart.
- 28 *pentru a se dezvolta simțului mișcării proprii*: Comp. conferința din 28 oct 1909, Berlin, "Das Wesen der Künste", în vol. "Kunst und Kunsterkenntnis", Bibl. Nr. 271.
- 29 ... în *Societatea Teatrală*: Comp. "Mein Lebensgang" [Viața mea] (1923-25), cap. XXV, Bibl. Nr. 28.
- Maurice Maeterlinck*, 1862-1949, poet și scriitor belgian. "L 'Intruse" [Intrusul] în germană de Otto Erich Hartleben, Berlin 1898. Comp. "Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie. 1889-1900", Bibl. Nr. 29.
- Max Burckhard*, 1854-1912, scriitor austriac, director la Burgtheater. "Die Bürgermeisterwahl. Eine ländliche Komödie", Viena 1897. Comp. "Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie. 1889-1900", Bibl. Nr. 29.
- Juliana Déry*, 1864-1899, scriitoare de origine maghiară. "Cele șapte vaci slabe" 1896.
- 30 *Karl Julius Schröer*, 1825-1900, profesor la Școala Tehnică Superioară din Viena; scriitor, dialectolog și istoric literar.
- 32 *Curs de arta vorbirii*: Notițele cu adevărat lacunare din timpul cursului au putut fi refăcute pe baza stenogramelor luate de d-na Helene Finckh, Dr. Otto Wiener și de editorul volumului de față. Cursul a avut loc în sala arhiplină de la Atelierul de tâmplărie. D-na Dr. Steiner ședea pe scenă, iar actorii erau risipiți prin sală. - Cu aceștia ea făcuse mai ales exerciții practice. Ea făcea recitarea - model, iar ceilalți rosteau după ea exercițiul. Din cauză că nu toți participanții erau familiarizați cu exercițiile, au apărut, în orice caz, și surprize, care au declanșat adeseori ilaritate în rândurile celorlalți cursanți. Dintre corecturi, din păcate, nu s-a păstrat nimic; azi, fără îndoială, am fi putut învăța multe din ele. Acesta a fost ultimul curs de arta vorbirii pe care l-a ținut Marie Steiner. După moartea lui Rudolf Steiner ea a lucrat apoi în mod sistematic cu elevii ei în actorie, la fel cum făcuse înainte cu euritmistele.
- 39 *Stephane Mallarmé*, 1842-1898.
- 40 "Cântă, o, muză...": Începutul "Iliadei" lui Homer. Comp. "Die Kunst der Rezitation und Deklamation" (Conferințe, cuvântări, seminar, 1912-1928), Bibl. Nr. 281, conferința a 2-a, Dornach, 6.10.1920.
- 40 *Empuse*: Personaj din Noaptea clasică a Valpurgiei, "Faust", partea a II-a.

- 43 *"Hoch klingt das Lied ..."*: Baladă de G. A. Bürger.
- 44 *"Poarta inițierii"*: Prima dramă-mister a lui Rudolf Steiner.
- 47 *câteva persoane*: *Claus Clausen, Edwin Fröbosc, Max Glömbel-Scheling, Gottfried Haaß-Berkoow, Georg Kugelmann, Otto Wiemer*. - Au venit la Rudolf Steiner, de asemenea, și unii cântăreți vocali. În timpul Cursului de Artă Dramatică Rudolf Steiner a promis să țină în anul 1925 și un curs de cânt vocal. Moartea sa a făcut imposibilă ținerea acestui curs.
- prin diferitele cursuri*: Vezi *"Methodik und Wesen der Sprachgestaltung"* (Expuneri din cadrul cursurilor, articole, notițe de la seminarii și conferințe, între 1919-1924). Bibl. Nr. 280.
- Câteva grupe de oameni*: Trupa lui Haaß-Berkov, pe atunci în Gelsenkirchen, unde Gottfried Haaß-Berkov era intendent al teatrului din oraș și care a venit, apoi, cu o parte a ansamblului său, la Cursul de Artă Dramatică. - *"Neukünstlerische Bühnenspiele"* Rostock, sub conducerea lui Georg Kugelmann. Întreaga trupă a venit la cursul din Dornach.
- din anul 1912, arta euritmiei*: Vezi *"Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie"* (Curs în Bottmingen 1912 și în Dornach 1915. Cuvântări, programe, anunțuri și articole.) Bibl. Nr. 277a.
- 48 *o trupă de actori ambulanți*: Aceasta a fost ideea inițială. Când, spre sfârșitul cursului, niște membri ai ansamblului Haaß-Berkov au arătat în fața d-lui Dr. Rudolf Steiner și a d-nei Marie Steiner, pe scena atelierului de tâmplărie, câte ceva din munca lor (fără costum și fără mască), Rudolf Steiner a spus la sfârșit: "Acum duceți-vă iarăși pentru un timp afară, în lume, și lucrați, și dacă o să vă întoarceți, peste un an, de-abia atunci voi fi bucuros să repet cu dumneavoastră o piesă de teatru". - Trupa lui Kugelmann reprezentase la Breslau, în timpul activităților de la Koberwitz și Breslau, *"Iphigenia"* lui Goethe. (Cronica lui Rudolf Steiner în *"Nachrichtenblatt"* [Foaia informativă], 22 iunie 1924. Vezi *"Die Konstitution der Allgemeinen Anthroposophischen Gesellschaft und der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft"*, Bibl. Nr. 260 a.) După această reprezentație Rudolf Steiner a fixat data Cursului de Artă Dramatică și a invitat trupa la Dornach. Cu câteva zile mai înainte, Otto Wiener avusese o convorbire de lungă durată cu d-na Marie Steiner, la Halle, cu ocazia unei reprezentații de euritmie; el i-a arătat necesitatea de a se ține un asemenea curs, iar d-na Dr. Steiner a promis că se va fixa data pentru începutul lunii septembrie.
- aveam bani*: Dat fiind faptul că nu se vedea nici o speranță de a se îndeplini o reformă fundamentală în cadrul teatrelor germane deja existente, a luat naștere planul de a se întemeia un teatru propriu. Rudolf Steiner s-a arătat închis față de această idee, din moment ce o serie de artiști ai scenei erau hotărâți s-o pornească pe acest drum. Până la urmă, toate eforturile lor s-au risipit, și din cauză că n-au fost găsite mijloacele financiare necesare.
- 76 *la Berlin a existat un profesor*: Ernst Curtius, 1814-1896, arheolog și istoric.
- 83 *traducerii făcute de Voß, din Homer*: făcute de Johann Heinrich Voß, 1751-1826, poet și traducător.
- 85 *d-ra Senft*: Emica Mohr-Senft, euritmistă.
- 88 *Charles Marie Leconte de Lisle*, 1818-1894, poet francez, *"Hypatie et Cyrille"*, scena a III-a.
- 90 *Johann Gottfried von Herder*, 1744-1803, *"Der Cid"*, cântat după niște epopei spaniole.
- 94 *Gotthold Ephraim Lessing*, 1729-1781, *"Faust"*, fragment dramatic; din *Scrisori literare*, scrisoarea a 18-a, 16.2.1759.

- 95 *În care apare maiorul Tellheim:* În "Minna von Barnhelm sau norocul soldatului", o comedie.
- 98 *Ernst von Wildenbruch*, 1856–1912, autor de drame naționale.
- 99 Otto Brahm, 1856–1912, a fost unul dintre întemeietorii "Scenci libere" și conducătorul Teatrului German din Berlin.
- Charlotte Wolter*, 1834–1897, actriță de frunte la Burgtheater din Viena, din 1874 căsătorită cu contele O' Sullivan.
- 101 *Schiller* a putut găsi o formulare scurtă: textual: "Prin urmare, adevăratul mister artistic al maestrului constă în faptul că el distruge materia prin formă". - Educarea estetică a omului", scrisoarea a 22-a.
- 107 *Franz Theodor Kugler*, 1808–1858, poet și istoric de artă. Din poezia "An der Saale hellem Strande".
- 108 *Ferdinand Freilingath*, 1810-1876, poet.
- Johann Peter Hebel, 1760-1826, poet, a scris în dialect. Din poezia "Die Überraschung im Garten".
- 109 *Jean Baptiste Molière*, 1622- 1673, "Misanthrope", Paris 1688.
- 118 *există o reinhardterie:* Max Reinhardt, 1873–1943, scriitor, regizor și director de teatru; a pus și bazele unei școli de actorie; a devenit celebru mai ales prin reprezentațiile pe care le-a dat la Teatrul German din Berlin.
- 120 *Auguste Wilbrandt-Baudius*, 1845-1937, actriță la Burgtheater din Viena.
- După încheierea conferinței:* Anunțarea, făcută de Rudolf Steiner, a unei reprezentații cu "Iphigenia", în după-amiaza zilei respective, oferite de Georg Kugelman și trupa sa.
- 121 *Robert Hamerling*, 1830-1839, "Danton și Robespierre", tragedie, 1871. În august 1941 piesa a fost reprezentată integral pe scena atelierului de tâmplărie - din cauză că în timpul războiului, scena din Goetheanum fusese închisă - sub conducerea Mariei Steiner.
- 146 *să se modifice întrucâtva formele vechi:* Rudolf Steiner n-a mai putut să dea aceste exerciții, adaptate pentru omul modern. Comp. "Rudolf Steiner - Marie Steiner-von Sivers. Briefwechsel", Bibl. Nr. 262, Dornach 1967, p. 237 și 239.
- 147 *"reinhardtează":* În 1919 Circul Schumann din Berlin fusese renovat, el a devenit "Sala mare de teatru" a orașului.
- 151 *Corona Schröter*, 1751-1802, cântăreață, actriță și compozitoare. A fost prima care a interpretat-o pe Iphigenia, la Weimar.
- 165 *celebrele cuvinte:* "Moartea lui Wallenstein", actul III, scena 18.
- 168 *Heinrich Laube*, 1806-1884, scriitor; între 1849–1867 director la Burgtheater, Viena.
- Alexander Strakosch*, 1846-1909, profesor de artă dramatică și recitator, în timpul lui Laube, la Viena; mai târziu a activat la Berlin, în școala de actorie a lui Reinhardt.
- 182 *ingenuei sanguinice:* Vezi p. 42
- 183 *cărțile apărute pe baza științei actuale:* Această constatare a lui Rudolf Steiner e confirmată și de lucrarea Dr. Helmuth Pleßner, născut în 1892, profesor la Rijksuniversiteit Groningen, apărută în 1941 în editura A. Francke din Berna, pe tema "Râsul și plânsul, o cercetare despre

limitele comportamentului uman". Expunerea lui Pleßner, care în mod neîndoios nu poate fi considerată superficială, în legătură "doctrina comportamentului uman", în măsura în care acesta se manifestă prin râs și plâns, ajunge tot numai la concluzia că e vorba aici de o "lume aproape total nedescoperită."

184 *Eleonore Duse*, 1859-11924, celebră actriță italiană.

204 *Teatrului i s-a dat numele unui ... clasic*: Teatrul Lessing din Berlin, întemeiat în 1888. Întemeietorul și conducătorul său a fost Oskar Blumenthal, vezi nota la p. 224.

205 *Manifestare de bucurie în rândurile auditorilor*: Dr. Steiner anunțase că acest curs se va desfășura "de-a lungul a 15 zile". Participanții, în special oamenii de teatru, erau entuziasmați, se gândeau însă și la faptul că sfârșitul cursului se apropia. De aici uralele cu care a fost întâmpinată vestea: au mai urmat în total 7 ore de curs.

215 *așa cum a arătat deja Aristotel*: în "Poetica" sa.

218 *în articolul referitor la cursul nostru de arta vorbirii*. Vezi "Methodik und Wesen der Sprachgestaltung" Bibl. Nr. 280, Ed. 1964, p. 213 ș.u.

222 *să punem în scenă misteriiile noastre*: Cele patru drame-mister ale lui Rudolf Steiner au fost prezentate la München, vara, după cum urmează: în 1910 în clădirea teatrului, în 1911 și 1912 în teatrul din Gärtnerplatz, în 1913 la Volkstheater. Spectacolele începeau la ora 10 dimineața și durau până după-amiaza târziu. Erau reprezentații destinate numai membrilor Societății Antroposofice.

224 *Franz Schönthan*, 1849-1913, autor dramatic; a scris comedii, în colaborare cu Gustav Kadelburg.

Gustav Kadelburg, 1852-1925, actor, autor dramatic (comedii).

Oskar Blumenthal, 1852-1917, scriitor și director de teatru. Piese scrise în colaborare cu Kadelburg, de ex. "Im weißen Rössl" ș.a.

Otto Brahn: Vezi trimiterea la p. 99

Paul Schlenther, 1854-1916, scriitor și director de teatru.

Frații *Heinrich* (1855-1906) și *Julius Hart* (1859-1930) s-au numărat printre întemeietorii curentului naturalist în literatură.

225 *Paul Lindau*, 1839-1919, scriitor, director de teatru și critic.

230 *Gerhart Hauptmann*, 1862-1946, scriitor german. "Die Weber" [Țesătorii], Berlin 1892.

235 *(desenează)*: planșa colorată se află în arhiva Administrației moștenirii lui Rudolf Steiner.

238 *Josef Keinz*, 1858-1810, actor, din 1883 la Teatrul German din Berlin, din 1889 la Burgtheater, Viena.

240 *Aristofan din Atena*, pe la 450-385 î.Chr., a scris comedii.

El spune: veiw: Așa stă scris pe tablă și în caietul de note. Dr. Steiner rostea această silabă accentuând puternic diftongul.

259 "Cântă, eternule suflet ...": Începutul eposului "Messias" de Friederich Goltlieb Klopstock.

Pitagora, pe la 582-507 î.Chr., filosof grec.

- 259 *Josef Misson*, 1803-1875. Din cântul I al micii epopei, scrise în dialect "Da Naz, a niederösterreichischer Bauernbui, geht in d'Fremd", Viena, 1850. Comp. și "Von Menschenrätzel", Bibl.Nr. 20, Dornach, 1957, p. 125 ș.u.
- 265 *Dacă se fac exerciții*. Vezi "Methodik und Wesen der Sprachgestaltung" Bibl. Nr. 280.
- 264 "L 'Intruse" de *Mactelinck*: Vezi nota la p. 29.
- 268 "ker-kerrizează" și "hardenizează": Referire la cei doi critici berlinezi, *Alfred Kerr*, 1867-1948 și *Maximilian Harden*, 1861-1927.
- Levysohn*: Dr. fil. Arthur Levysohn.
- 274 *A. Strakosch, H. Laube*. Vezi nota la p. 168
- 275 *reprezentările care ne-au fost arătate*: Vezi trimiterile la p. 48. Unul dintre actori a rostit monologul lui "Hamlet".
- 276 *Emmerich Robert*, 1847-1899, actor și regizor.
- 278 *pe urmele lui Lessing*: "Hamburgische Dramaturgie" [Dramaturgie hamburgheză]. Lessing caută să indice nu numai bazele creației dramatice, ale piesei de teatru, ci și pe acelea ale jocului de scenă, ale interpretării; dar acest din urmă lucru nu i-a fost posibil. De-abia Rudolf Steiner a adus la îndeplinire, prin cursul de față, postulatul lui Lessing.
- 279 *dacă ele ar fi prelucrate*: La scurt timp după încheierea cursului, d-na Dr. Steiner a început deja să lucreze, împreună cu câțiva actori, la Dornach. Boala și moartea prematură (30.3.1925), l-au împiedicat pe Rudolf Steiner să mai dea niște indicații speciale, așa cum intenționase, de ex. în ceea ce privește exercițiile de gimnastică. Comp. trimiterea la p. 145. - A început acum o muncă sistematică de formare a artiștilor scenei sub conducerea Mariei Steiner. Cercul celor ce învățau arta de actor s-a mărit repede. Sarcina cea mai urgentă era aceea de a pregăti spectacolele cu cele patru drame-mister ale lui Rudolf Steiner, pentru festivitatea de inaugurare a noului Goetheanum.
- 280 *Gottfried Haab-Berkov*, 1888-1957, actor și regizor. Reprezentațiile date de trupa Haab-Berkov erau cunoscute, în anii 20, mai ales în Germania, pe o arie foarte largă. Spre sfârșitul vieții a fost intendent al Teatrului din landul Württemberg.
- Albert Steffen*, 1884-1963, poet elvețian, conducător al Secției pentru Științe Frumoase de la Goetheanum; după moartea lui Rudolf Steiner a preluat funcția de președinte al Societății Antroposofice Generale.
- 286 *au apărut deja unele cărți*: Vezi observațiile așezate înaintea acestor trimiteri, "Das ekstatische Theater" de dr. Felix Emmel, de ex.
- Cartea de față va fi urmată în curând de o a doua*: "Methodik und Wesen der Sprachgestaltung" Bibl. Nr. 280.
- 287 *acest fir roșu*: Vezi "Mein Lebensgang" (1923-1925) Bibl. Nr. 28 și "Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie 1889-1900", Bibl. Nr. 29.
- 288 *Pe lângă de lucrările strict spiritual-științifice*: Vezi tabelul lucrărilor din Ediția Operelor Complete ale lui Rudolf Steiner, p. 301-302.

REGISTRUL EXERCITIILOR ŞI AL EXEMPLELOR

Bürger, Gottfried August		Shakespeare	
Das Lied vom braven Mann	43	Hamlet	276, 277, 278
Freiligrath, Ferdinand		Steiner, Rudolf	
Der ausgewanderte Dichter	108	Aber ich will nicht dir	105, 107, 108
Goethe, Johann Wolfgang v.		Abracadabra	39
Achilleis	80-82	Ach forsche rasch	39
Iphigenie (weimarische Fassung)	100, 101	Bei meiner Waffe	37
Iphigenie (römische Fassung)	101, 102	Bei seiner Gartentüre	37
Tasso	156-162	Breite weise Wiesen	35
Wanderes Nachtlid	42	Daß er dir log	32
Hamerling, Robert		Die Liebestriebe	35
Danton und Robespierre	123-135, 207-214	Drück die Dinge	39
Hebel, Johann Peter		Du findest dich selbst	43
Die Überraschung im Garten	108	Erfüllung geht	33
Herder, Johann Gottfried v.		Halt! Hebe hurtig	38
Der Cid	91-93	Harte starke	106, 107, 108
Kugler, Friedrich Theodor		Hum, ham, hãm, him	251, 252, 257, 260
Und der Wanderer ziet von dannen	108	Ich ringe Groll	37
Leconte de Lisle		In den unermesslich	34
Hypatie et Cyrille	88-89	Lalle im Oststurm	36
Lessing, Gotthold Ephraim		Lebendige Wesen	35
Faust-Fragment	94, 95, 96, 97	Nimm nicht Nonnen	32
Minna von Barnhelm	140-145	Oschäl und schmor	105, 106, 107, 108
Misson, Joseph		Pfeife, pffiffe	38
Da Naz	259, 260	Protzig preist	33
Molière		Rate mir	32
Le Misanthrope	109-113	Redlich ratsam	32
Pater noster	98	Reihe, reihen, reich	260
Schiller, Friedrich v.		Sahst du das Blaß	43
Maria Stuart	190-201	Sende aufwärts	44
Der Taucher	37, 69, 265	Schwinge schwere Schwalbe	38
		Sturm-Wort rumort	39
		Trit dort die Tür durch	38
		Wäge dein Wollen klar	44
		Weiß Helligkeit	43
		Uhland, Ludwig	
		Des Sängers Fluch	40

RUDOLF STEINER

DESPRE OPERA SUB FORMĂ DE CONFERINȚE

Din autobiografia lui Rudolf Steiner

"Cursul vieții mele" (cap. 35, 1925)

Rezultatul activității mele antroposofice a devenit disponibil sub două forme; în primul rând cărțile mele făcute publice pentru întreaga lume, în al doilea rând un mare număr de cursuri concepute inițial doar ca tipărituri particulare, și care urmau să fie vândute numai membrilor Societății Teosofice (mai târziu Antroposofice). Acestea erau stenogramele mai mult sau mai puțin bine făcute asupra conferințelor și care - din pricina lipsei de timp - nu au mai fost corectate de mine. Eu aș fi preferat ca cele rostite oral să rămână cuvânt rostit. Însă membrii voiau tipărirea privată a cursurilor. Și așa au luat ele ființă. Dacă aș fi avut timp să le corectez, nu ar mai fi fost nevoie de la început de restricția "numai pentru membri". Actualmente, nu mai este valabilă de mai bine de un an.

Aici, în "Cursul vieții mele", este necesar să spun, înainte de toate, cum se leagă cele două: cărțile mele publice și tipărițile particulare, în ceea ce am elaborat ca antroposofie.

Cel care vrea să înțeleagă lupta lăuntrică și eforturile depuse de mine în vederea promovării antroposofiei în conștiința prezentului, acela trebuie să o facă pe baza scrierilor publicate. În acestea am supus analizei tot ceea ce există drept strădanie de cunoaștere de-a lungul timpurilor. Acolo am expus ceea ce mi s-a confirmat mereu în contemplarea spirituală, ceea ce a devenit - desigur în multe privințe într-o formă imperfectă - edificiul antroposofiei.

Pe lângă această cerință de a întemeia antroposofia, și legat de aceasta, de a sluji numai celor ce rezultă când ai de transmis lumii actuale de cultură în general comunicări din lumea spirituală, s-a adăugat și aceea de a veni întru totul în întâmpinarea a ceea ce s-a instituit ca necesitate sufletească în membrii Societății, ca o dorință înspre spiritual.

Înainte de toate exista puternica înclinație de a solicita expunerea Evangheliilor și în general conținutul Bibliei în acea lumină care s-a dovedit a fi antroposofică. Voiau să asculte comunicări asupra acestor revelații date omenirii. Pe când se țineau cicluri de conferințe interne în sensul acestei cerințe, a mai apărut încă ceva. La aceste conferințe participau numai membrii. Ei erau familiarizați cu comunicările de început ale antroposofiei. Li se putea vorbi întocmai ca unor avansați în domeniul antroposofiei. Conținutul acestor conferințe interne era astfel redat cum nu ar fi putut fi în lucrările destinate publicării.

În aceste cercuri restrânse puteam vorbi într-un mod pe care ar fi *trebuit* să-l configurez cu totul altfel dacă lucrurile ar fi fost de la început destinate expunerii publice.

Astfel încât cele două: scrierile publice și cele private au în realitate două proveniențe diferite. Scrierile publicate sunt rezultatul a ceea ce au constituit propriile mele căutări și eforturi; în tipărițile particulare se află și căutările și eforturile Societății.

Căci ascultam reverberația vieții sufletești a membrilor și, într-o vie conviețuire cu ea, se năștea conținutul conferințelor.

Nicăieri nu s-a afirmat, nici în cea mai mică măsură, ceva care să nu fie cel mai pur rezultat al antroposofiei ce se întemeia. Nu poate fi vorba de nici o concesie făcută prejudecăților sau presentimentelor membrilor Societății. Cel care citește aceste tipărituri particulare le poate lua în cel mai deplin sens drept ceea ce are de spus antroposofia. De aceea am putut, fără nici o ezitare, când solicitările în această privință au devenit prea insistente, să renunțăm la măsura de a răspândi aceste tipărituri numai în cercul membrilor Societății. Totuși, trebuie luat în considerare faptul că în stenogramele nerevizuite de mine există greșeli.

Bine înțeles, dreptul de a emite *o judecată asupra conținutului acestor tipărituri particulare* poate fi recunoscut numai acelui care a îndeplinit condițiile prealabile ale unei astfel de judecăți. Și pentru majoritatea acestor tipărituri, această condiție este *cel puțin* cunoașterea antroposofică a omului, a cosmosului, în măsura în care ființa sa este expusă în antroposofie, și a ceea ce se găsește drept "istorie antroposofică" în comunicările primite din lumea spirituală.

SINOPSIS AL EDIȚIEI COMPLETE RUDOLF STEINER

A. SCRIERI

I. Opere

Introduceri la scrierile de știință naturală ale lui Goethe (1883-87)
Linii fundamentale de teorie a cunoașterii, în concepția goetheană despre lume (1886)
Adevăr și știință (1892)
Filosofia libertății (1894)
Friedrich Nietzsche, un luptător contra timpului său (1895)
Concepția despre lume a lui Goethe (1897)
Mistica la începuturile vieții spirituale contemporane și legătura ei cu concepția modernă despre lume (1901)
Creștinismul ca fapt mistic și misteriiile antichității (1902)
Theosofie. Introducere în cunoașterea suprasensibilă a lumii și menirea omului (1904)
Cum se dobândesc cunoștințe despre lumile superioare (1904-05)
Din Cronica Akașa (1904/08)
Treptele cunoașterii superioare (1905/08)
Știința ocultă în rezumat (1910)
Patru drame-misterii (1910/13)
Conducerea spirituală a omului și a omenirii (1911)
Calendar sufletesc antroposofic (1912)
Un drum către cunoașterea de sine a omului (1911)
Pragul lumii spirituale (1913)
Enigmele filosofiei (1914)
Despre enigma omenească (1916)
Despre enigme sufletești (1917)
Spiritualitatea lui Goethe manifestată în "Faust" și prin basmul "Despre Șarpele verde și frumosul Crin" (1918)
Puncte centrale ale problemei sociale în necesitățile vieții prezente și din viitor (1919)
Articole asupra structurii tripartite a organismului social și asupra situației momentului (1915-21)
Cosmologie, religie și filosofie (1922)
Principii antroposofice (1924-25)
Fundamente pentru extinderea artei vindecării pe baza cunoștințelor științei spirituale (1925). De Dr. Rudolf Steiner și Dr. med. Ita Wegman
Cursul vieții mele (1923-25)

II Articole

Articole din anii 1882-1902
Articole din anii 1903-1908
Articole din anii 1911-1925

III Publicații postume

Maxime, Fragmente, Proiecte, Scrisori și însemnări

B. CONFERINȚE

I. Conferințe publice

II. Conferințe ținute în fața membrilor societății antroposofice

Cicluri de conferințe și conferințe cu conținut general antroposofic
Conferințe asupra mișcării antroposofice și a Societății Antroposofice

III. Conferințe și cursuri asupra unor domenii particulare ale vieții

Conferințe despre artă: euritmie, arta vorbirii, muzică, arte plastice și istoria artei

Conferințe despre educație

Conferințe despre medicină

Conferințe despre științele naturii

Conferințe despre viața socială și structura tripartită a organismului social

Conferințe pentru lucrătorii de la Goetheanum

Opera de conferințe cuprinde aproximativ 6000 de conferințe, din care cea mai mare parte au fost stenografiate și apoi tipărite.

C. OPERA ARTISTICĂ

Volumele nu sunt numerotate, totuși sunt aranjate pe grupe. Pot fi obținute separat.

Conferințe spirituale și omenești (1911)

Calitatea sufletului antroposofic (1912)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)

Lehrbuch der Anthroposophie (1911)